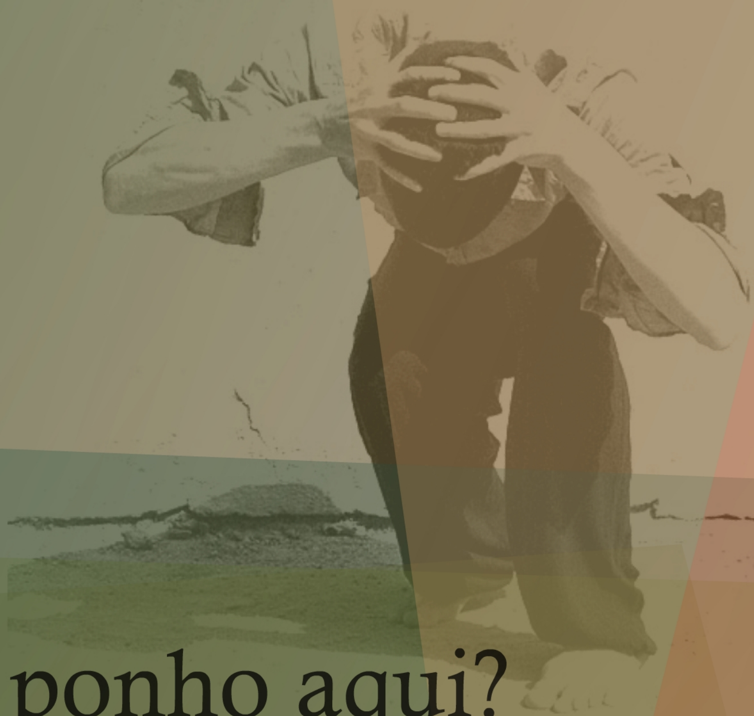
sérgio paulo ribeiro de freitas



Que acorde ponho aqui?

Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular

2010



Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Instituto de Artes - IA
Curso de Pós-Graduação em Música

Tese de Doutorado

Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular

SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS

CAMPINAS – SP
2010

SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS

Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor em Música.

Orientador:
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

CAMPINAS – SP
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F884q

Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de
Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular, / Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. – Campinas, SP; [s.n], 2010.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Harmonia (Música). 2. Teoria musical. 3. Análise, apreciação. 4. Crítica Musical. 5. Música popular.
I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título

(em/ia)

Título em inglês: "Which chord should I use here? Harmony, theoretical practices and the study of tonal planes in popular music"
Palavras chaves em inglês: (Keywords): Harmony (Music); Music theory; Music – Analysis, appreciation; Musical criticism; Popular music.
Área de Concentração: Fundamentos teóricos
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Prof. Dr. Luis Felipe Oliveira
Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque
Profª. Drª. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Data da defesa: 06 de dezembro de 2010
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas - RA 811210 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Titular

Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque
Titular

Prof. Dr. Luis Felipe Oliveira
Titular

Aos professores e estudantes de harmonia

Agradecimentos

Este texto é parte de um estudo em progresso e, ao longo de suas diversas etapas, foi e continua sendo uma oportunidade de fazer amigos. Por meio dele, ou por causa dele, pude conhecer pessoas que provavelmente nunca conheceria. Pude trocar idéias, ouvir opiniões, conhecer outras histórias, outras concepções e maneiras de tocar, de ouvir, de pensar e de agir. Por meio dele fui aprendendo que as lições de harmonia trazem consigo outra aprendizagem, igualmente sem fim, que é a grande lição de viver a vida. Algo que, como se sabe, não se faz sem auxílios. Por entre as linhas e entrelinhas que se seguem reconheço incontáveis contribuições, cooperações, sugestões, subsídios, ensinamentos, reforços, experiências, socorros, amparos, ajudas, oportunidades, críticas, altruísmos, beneficiamentos, doações, concessões, humanitarismos, gestos de solidariedade, coleguismos, amizades e amores. *Auxílios* diversos que, em diferentes épocas e lugares, intensidades e maneiras, afetam tudo o que está posto aqui. Assim, em fórum íntimo, todo este texto é uma forma de agradecimento.

Sou grato ao professor Claudiney Rodrigues Carrasco que orientou este trabalho com convívio, diálogos, posturas e atitudes que possibilitaram que essa experiência universitária tenha se tornado uma oportunidade de aprendizagem única e inesquecível. Sou grato aos professores Antônio Rafael Carvalho dos Santos, Luis Felipe Oliveira, Maria Lúcia Senna Machado Pascoal e Norton Eloy Dudeque por suas leituras e valiosas contribuições na oportunidade da defesa desta tese. Sou grato aos professores Denise Hortência Lopes Garcia, Jorge Luiz Schroeder e Yara Borges Caznok. Sou grato a professora Maria Helena Maestre Gios que orientou meu trabalho de mestrado. Sou grato aos colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp. Sou grato ao total apoio institucional que recebi dos colegas do Departamento de Música e do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Sou grato aos professores de harmonia que, nos anos de iniciação e formação, me abriram as portas e mostraram um caminho a seguir, são eles: Marcos Siqueira Cavalcante, Elizabeth Rangel Pinheiro de Souza, Maria Amália Martins Del Picchia, Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, Levy Damiano Cozzela, Achille Guido Picchi, Ernst Mahle e José Antonio de Almeida Prado.

Sou grato aos diversos colegas e amigos músicos, mestres (alguns *in memoriam*, outros que só soube um nome ou apelido, alguns antigos e outros recentes, alguns próximos e outros não mais) com quem pude conviver e aprender a montar, escolher e combinar acordes em um período que vai desde os finais da década de 1970 aos dias de hoje, e que cito a seguir sabendo que,

inevitavelmente, estarei cometendo involuntários e injustos esquecimentos: Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Alfredo Rangel Teixeira (Dinho Rangel), Almir Côrtes Barreto, Amós Nascimento, Andrea dos Guimarães, Bebeto (Arno Roberto von Buettner), Betico (em Piracicaba, 1980), Bruno Mangueira, Budi Garcia (Hermilson Garcia do Nascimento), Cristina Emboaba, Daniel Luis Barreiro, Dinoel Gandini, Douglas Fonseca, Edmir Timaco Leopoldo Junior, Fanuel Maciel de Lima Junior, Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, Genil Castro, Gilberto de Syllos, Glauber Aquiles Sezerino, Glauber Lúcio Alves Santiago, Gôio Lima (Adriano Fagundes Oliveira Lima), Haroldo Garcia, Ian Guest, Ilka do Nascimento, Iulo Brandão, Ivo Barbi, Jaime Barbosa, Jorge Miguel Cisneros, Jorge Moreira de Souza, José Alexandre Leme Lopes Carvalho, José Eduardo Ciocchi Gramani, José Gustavo Julião de Camargo, José Zula de Oliveira, Leo Garcia (Leonardo Corrêa Garcia), Klaus Sebastian Weiss Santos, Leandro Fortes, Lia Vera Tomás, Lilian Zamorano Curi, Lucas de Paula Barbosa, Marcelo Gomes, Marcelo Téo, Marco Abreu (e músicos da Banda da Guarda Mirim de Piracicaba em 1980), Marco Ferrari, Moisés (em Piracicaba, 1980), Nelson Silva, Osório (em Piracicaba, 1980), Paulo Roberto Mascarenhas, Pedro Bufarah Brasil, Sandra Maria Fuda Leopoldo, Sérgio Melazzo, Sérgio Yazbek, Silvana Rangel Teixeira, Thais dos Guimarães Alvin Nunes, Umberto Cantoni e Vicente Samy Ribeiro.

Infelizmente isso não é possível, mas gostaria de poder citar aqui os nomes dos ex-alunos e alunos, bolsistas e monitores com quem tenho a grata oportunidade de aprender tanto, desde meados da década de 1980, no convívio motivador das nossas inúmeras e intermináveis aulas particulares e nas instituições (conservatórios, escolas de música, instituições militares, oficinas e centros culturais, universidades) onde trabalhei e sigo trabalhando.

Sou grato aos amigos Chris Cardoso, Érica Martins Valle, Ilza Zenker Joly, José Ribeiro Cireli, Margarete de Almeida, Pilar Sepúlveda e Viviane Beineke. Sou grato aos meus familiares, meus pais Omero e Neuza, meus irmãos Omero, Mércia e Márcia e sobrinhos Pedro, Diana, Silas, Caetano e Thiago. Sou grato enfim a uma pessoa que, vivendo a vida ao meu lado, redefine a cada dia o que é a amizade, a compreensão, o companheirismo, o afeto, a solidariedade, a proteção, a afinidade, a dedicação, a doação, o entusiasmo, a alegria, a felicidade e o amor, Áurea Demaria Silva.

Resumo

Que acorde ponho aqui?
Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular

Situando a pergunta central – que acorde ponho aqui? – no âmbito das práticas teóricas da harmonia tonal, o presente estudo examina criticamente algumas respostas possíveis procurando perscrutar diferentes motivações, procedências, contextos, concepções, saberes, argumentos e justificativas que, entremeadas, discordantes e concordantes, animam os discursos e as ações de escolha que dão respostas para perguntas como esta. O tom coloquial da questão abrevia um entrelaçado de tópicos que, com diferentes formulações, ramificações, ênfases e abordagens, são mais ou menos recorrentes nos programas pedagógicos, técnicos, teóricos, analíticos, valorativos e artísticos da nossa disciplina. Deste entrelaçado ganha enfoque mais delimitado aqui uma problemática que pode ser enunciada assim: quais são, onde se encontram, no que se fundamentam as escolhas e como se combinam em sucessão os tons vizinhos (áreas tonais, regiões, tonalidades) e acordes principais que, propositadamente dispostos em média e larga escala, referenciando a concordância dos acordes coadjuvantes (meios de preparação) e demais alturas (notas adjacentes, tensões, escalas, modos, etc.), contribuem na efetivação das "funções estruturais" (relações entre a função harmônica e a incumbência formal dos segmentos) numa obra musical harmônica e tonal? A proposição que acompanha esta delimitação é a de que, a arte e ofício de escolher e combinar acordes em planos tonais, em diversas e controversas medidas e das mais variadas maneiras, não se aparta das práticas teóricas que intentam balizar tal conhecimento e competência. E essas relações dinâmicas de vinculação e desvinculação entre os feitos e fazeres da harmonia e os feitos e fazeres da sua teoria são observadas aqui como uma espécie de principal questão transversal. Os Capítulos 1 a 6 cuidam da revisão, da contextualização, do levantamento e cruzamento circunstanciado de referências, do repertório e da memória teórica e poética, do questionamento e discussão a respeito de determinadas abordagens interpretativas sobre assuntos como: os fundamentos diatônicos da tonalidade, a atribuição funcional dos acordes e áreas tonais, a inclusão teórico-normativa de acordes não diatônicos, os meios de preparação alterados e as vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas. Os Capítulos 7 e 8 propõem e avaliam um modelo pré-analítico para o estudo comparado de planos tonais complexos. Trata-se de um ferramental para-musical voltado para a experimentação, produção, análise e crítica que visa favorecer a macro-confrontação dos lugares de chegada dispostos em obras tonais que, no cenário da música popular "tortuosa", alcançam seus efeitos contando com a mistura de determinados diatonismos.

Palavras-Chave: Harmonia tonal, Teoria musical, Análise musical, Crítica Musical, Música popular.

Abstract

Which chord should I use here?
Harmony, theoretical practices and the study of tonal planes in popular music

Examining the core question – which chord should I use here? – within the context of theoretical practices of tonal harmony, this study critically examines some potential answers attempting to explore different motivations, origins, contexts, conceptions, knowledge, arguments and justifications that, when intermixed, both discordant and accordant, stimulate argumentation and choice-making to answer these types of questions. The colloquial tone of the issue at hand reveals a web of intertwining topics with different formulations, branches, emphases, and approaches that are somewhat recurrent in the pedagogical, technical, theoretical, analytical, evaluative, and artistic areas of the discipline. From this web structure, the problem takes on a more bounded focus which might be described as follows: what are the possible choices, where are they, and on what criteria are they based, and how are related tonalities (tonal areas, regions) and main chords arranged in succession, which, purposely arranged in mean and large scale and referencing the accordance of the adjunct chords (means of preparation) and other pitches (adjacent notes, tensions, scales, modes, etc.), contribute to the execution of "structural functions" (relationships between harmonic function and the formal role of the segments) in a harmonic and tonal piece of music? The proposition accompanying this delineation is such that the art and the task of choosing and arranging chords in tonal planes in several conflicting measures and in the most varied forms does not depart from theoretical practices that attempt to define such knowledge and competence. These dynamic relationships of binding and unbinding between acts and actions of harmony and acts and actions according to the theory are considered a central issue. Chapters 1 through 6 deal with review, contextualization, identification, and detailed comparison of references; repertoire and theoretical and poetic memory; questioning and discussion regarding certain interpretative approaches on such subjects as: the diatonic basis of tonality, the functional attribution of chords and tonal areas, the inclusion of theoretical-normative non-diatonic chords, the altered means of preparation and third relations that involve chromatic transformations. Chapters 7 and 8 propose and evaluate a pre-analytical model for the comparative study of complex tonal planes. This deals with a para-musical tool aimed at experimentation, production, analysis, and review, which attempts to support the macro confrontation of final locations arranged in tonal works that, within the context of “tortuous” popular music, achieve their results by mixing certain diatonicisms.

Key-words: Tonal Harmony, Musical Theory, Musical Analysis, Musical Review, Popular Music.

Lista de figuras

Sumário

Capítulo 5

Capítulo 6

Capítulo 7

Capítulo 8

APRESENTAÇÃO

Ao caracol é possível carregar a sua casa, mas uma composição não tem que levar consigo, eternamente, um relatório de motivos, uma exata fundamentação jurídica do seu direito de existir. Um acorde [...], lá se encontra porque é um acorde como os demais.
Arnold Schoenberg, *Harmonia* (2001b, p. 495)

Situando a pergunta central – que acorde ponho aqui? – no âmbito das práticas teóricas da harmonia tonal, o presente estudo examina criticamente algumas *respostas* possíveis procurando perscrutar diferentes motivações, procedências, contextos, concepções, saberes, argumentos e justificativas que, entremeadas, discordantes e concordantes, animam os *discursos* e as *ações* de escolha que dão respostas para perguntas como esta.

Para tanto, investigam-se proposições, conceitos, cifras, regras, artifícios, fórmulas, normalizações escritas ou orais e também movimentos corporais que solucionam tal questão fazendo música. Investigam-se processos criativos, inventivos e geradores, processos mantenedores das respostas consagradas, gestos pensantes e escolhas impulsivas. Investigam-se soluções de hábito, saberes comuns, subentendidos, rotinas aprendidas, soluções atípicas ou não padronizadas que, enfim, interagindo num intrincado tecido de esboços, sugestões, de afirmações e de dúvidas, nutrem ou enfraquecem tanto a pertinência da pergunta quanto a propriedade das respostas.

A cada caso, tais *respostas* são mais ou menos artísticas, profissionais, práticas, analíticas, teóricas, valorativas, racionalizadas, empíricas, contextuais, comerciais, etc., mas seja como for, o *escolher e combinar* acordes depende de alguma precedência, i.e., depende das *respostas* que já foram dadas e da *memória* ou *desmemoria* que queremos e/ou pudemos guardar delas. Tais *escolhas* e *combinações* variam consideravelmente, se adéquam ou não aos gêneros, estilos, circunstâncias e propósitos e se mostram mais ou menos efetivas e convincentes considerando-se o *onde* e o *quando*, o *por quem* e o *para quem*, o *porquê* e o *como* cada solução se apresenta.

Sendo assim, a problemática ao entorno de uma pergunta-título como esta é daquelas que envolvem "ramificações muito extensas" (ELIAS, 1994, p. 18). Certamente, a maior parte dessa *extensividade* não será contemplada aqui, já que o *foco* do presente trabalho é consideravelmente restrito, limitado ao estudo das *respostas* que pudemos obter na observação das já bastante sofisticadas *escolhas e combinações dos acordes que, desempenhando função de lugar de chegada em média e larga escala, se seguem conformando os chamados planos tonais.*

A proposição que acompanha esta delimitação preliminar da pergunta-título é a de que: a arte e ofício de escolher e combinar acordes em planos tonais, em diversas e controversas medidas e das mais variadas maneiras, *não se aparta das práticas teóricas que intentam balizar tal conhecimento e competência*. E tais relações dinâmicas de vinculação e desvinculação entre *os feitos e fazeres da harmonia* e os *feitos e fazeres da sua teoria* são observadas aqui como uma espécie de principal *questão transversal*.

Neste exercício de observações, importa ter em mente que as "práticas teóricas" conformam um legado de proposições que atuam no âmbito da "maneira de ver a coisa" e não no âmbito da "coisa propriamente dita" (no caso, o *escolher e combinar acordes conformando planos tonais*). Tal ressalva pode ser desnecessária, mas é que os termos aqui podem se entrecruzar confusamente, já que: estudando uma "prática teórica", estudamos uma "maneira de ver" como "a coisa".

Em virtude do que vem pela frente, esta distinção (entre "maneira de ver a coisa" e a "coisa propriamente dita") deve ser realçada: a *teoria da harmonia* é um domínio, e a *arte da harmonia é outro.* As "práticas teóricas" da harmonia por vezes estão em total acordo com a natureza artística das obras musicais, mas, outras vezes, teoria e arte se desassociam tão notavelmente que são pensadas como universos autônomos, coexistentes, inter-relacionados, mas independentes. Tão antiga quanto a própria palavra-chave "harmonia", a palavra-chave "teoria" (cf. WILLIAMS, 2007, p. 393-395), do grego *theoros* – *espectador* –, também carrega consigo "uma gama de significados" superpostos, tais como: *espetáculo, visão contemplada, esquema de idéias, esquema explicativo, explicação sistemática, especulação hipotética, idéia projetada, doutrina, ideologia*, "prática convencional ou ação habitual", "inter-relação ativa entre a explicação e o que acontece, ou o que se faz acontecer", *exercício de uma idéia, esquema para a prática*, etc.

> A Teoria está sempre em ativa relação com a prática: uma interação entre as coisas feitas, as coisas observadas e a explicação (sistemática) delas. Isso permite uma distinção necessária entre teoria/prática, mas não requer sua oposição (WILLIAMS, 2007. p. 394).

Em suma, lidar com "práticas teóricas" é lidar com aquilo que se coloca entre nós e a harmonia propriamente dita. É lidar com alguma "harmonologia", com algum "sistema teórico" – i.e., "um sistema de representação [*Darstellung*] dos acontecimentos" (SCHOENBERG, 2001b, p. 451) – que organiza e fornece *definições* e *esclarecimentos* diversos para uma boa parte dos fazeres, conceitos e valores dessa arte e ofício. Lidar com as "práticas teóricas" da harmonia é lidar

com os aspectos *formais* desta *matéria*, com as segmentações para-*didáticas* dos seus *conteúdos programáticos*, com aquilo que cabe nos *capítulos* de sua extensa bibliografia, é realizar aquele "trabalho de detetive" característico das "ciências do texto" (SCHWANITZ, 2007, p. 325-326). É lidar com *aquilo que pode ser tratado* nas nossas horas-aula. É lidar com a "harmonia dos pedagogos e dos teóricos" nas suas interações com a "harmonia dos músicos" (ALAIN, 1968, p. 83 e 87). É lidar com a "clareza extensa" da disciplina em contraponto com a "clareza intensa" da arte (BAUMGARTEN apud OSBORNE, 1983, p. 260).

A opção pelo termo "práticas teóricas" (no sentido do *modo ou maneira como se faz ou como se leva a efeito o executar, o realizar, o exercitar a teoria da harmonia*) procura chamar atenção para o fato de que a "teoria" (sua elaboração, seus sentidos, propriedades, pertinências, validades, etc.) não se confina na materialidade de um texto canônico, único, inalterável, homogêneo, universal e superior à condição humana. Antes a "teoria" é uma espécie de atividade, é uma "prática musical", uma resultante intangível e múltipla que surge e ressurge quando determinada teoria é lida, ou seja, quando essa teoria é posta em ação através de algum *processo de interpretação* tipicamente humano. Esse "ponto de escuta" já foi salientado por diversos autores:

> "Cada interpretação [teórica, crítica ou analítico-musical, etc.] ilumina um aspecto particular [...], porém nenhuma tem o monopólio da verdade" (Nicholas Cook). [...] Para Cook, o trabalho analítico ou teórico não é científico, é uma prática cultural, parte intrínseca da cultura musical. Para [Craig] Ayrey a análise musical poderia ser considerada uma "prática interpretativa" (NAGORE, 2004).
>
> A primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua infinidade: a interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo. Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado. [...] toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige [...] Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos nas mudanças a que, no curso da sua vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista: [...] a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, "minha, tua, sua interpretação" [...] por isso múltipla, ou melhor, infinita (PAREYSON, 1989, p. 165-166).

Então, como um ponto de partida, admite-se aqui que, atravessando a idade moderna e a idade contemporânea da nossa disciplina (cf. Quadro 1), os atos e processos de interpretar, acreditar ou reproduzir, questionar ou negar, expor ou calar, ser apresentado ou alienado aos valores da teoria da harmonia, etc., são também ações *interessadas*. Como tais *interesses* atendem aos diversos indivíduos, grupos, cenários, épocas, visões de mundo, concepções, etc., os sentidos das materialidades e conceitos musicais – p.ex., o *acorde* e o *perfeito*, a *dissonância* e o

erro, a *progressão* e a *função*, o *natural* e o *belo*, o *primordial* e o *secundário*, a *fundamental* e a *inversão*, o *vizinho* e o *distante*, a *preparação* e a *resolução*, o *estrutural* e o *ornamental*, o *original* e o *justo*, o *imaginativo* e o *criativo*, o *artístico* e o *extemporâneo*, o dos *outros* e o *nosso*, etc. – sofrem intelecções, transformações, distinções, valorações e apropriações que seguem variando conforme a *prática teórica* a que são submetidos.

Com isto, o programa da presente investigação cuida basicamente da revisão, da contextualização, do levantamento e cruzamento circunstanciado de referências, do repertório e da memória teórica e poética, do questionamento e discussão crítica a respeito de determinadas abordagens interpretativas e também de uma formulação contributiva para a análise e avaliação das temáticas e questões que, inter-relacionadas e subentendidas na pergunta-título, podem ser resumidamente enunciadas como se segue.

DO ELENCO DE QUESTÕES, DA ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO E UM RESUMO DOS CAPÍTULOS

Em tom coloquial a pergunta "que acorde ponho aqui?" abrevia um entrelaçado de tópicos que, com diferentes formulações, ramificações, ênfases e abordagens, são mais ou menos recorrentes nos programas pedagógicos, técnicos, teóricos, analíticos, críticos e artísticos da nossa disciplina. Deste entrelaçado ganha destaque aqui uma questão ampla e composta que, em linhas gerais e introdutórias, pode ser redita assim: quais são, onde se encontram, no que se fundamentam as escolhas e como se combinam em sucessão os *tons vizinhos* (áreas tonais, regiões, tonalidades) e *acordes principais* que, propositadamente dispostos, referenciando a concordância dos *acordes coadjuvantes* (meios de preparação) e demais alturas (notas adjacentes, tensões, escalas, modos, etc.), contribuem na efetivação das "funções estruturais" (relações entre a função harmônica e a incumbência formal dos segmentos) numa obra musical harmônica e tonal?

Esta conhecida questão decorre, suscita ou se relaciona com muitas outras que podem ser mais ou menos reagrupadas e reapresentadas assim: Como são constituídos os acordes, quais são suas posições, aberturas e inversões? Quais notas são superpostas, duplicadas ou omitidas sem que os limites de suas configurações se rompam? Quais são, onde se encontram e como se combinam os *acordes coadjuvantes* que, de permeio, são capazes de fazer esperar, de atender ou frustrar expectativas, de surpreender ou enganar, de afastar ou aproximar a aparição dos *acordes* e *tons vizinhos* (áreas tonais, regiões, tonalidades) ditos então principais? Quais são as tensões ("dissonâncias"), modos ou escalas que se associam a cada tipo de acorde?

Qual é a vigência da chamada “prática comum”? Estamos tratando de uma música que possui algum tipo de centralidade, mas que rompe ou não alcança os limites da música tonal? Quais seriam os sentidos e confins de termos como “tonalidade harmônica” ou “tonalidade funcional” atualmente? Admite-se que o processo harmônico tonal está vivo artisticamente e operando criativamente? Qual é a vigência dos princípios tradicionais da condução escrita para quatro vozes? Ainda vale a pena uma tentativa de compreensão holística do fenômeno harmônico tonal? Ou ele se tornou de fato tão fragmentado que as considerações pontuais se tornaram mais apropriadas?

Admite-se ainda que o nexo funcional riemanniano – tônica, subdominante, dominante – dê conta das mais singulares seqüências e configurações de acordes que nos cercam? É sempre possível uma descrição, identificação e redução funcional de todos os tipos de acordes? Admite-se como válida a dissociação entre a condução de vozes e o nexo funcional? A *lógica harmônico-funcional* é de fato autônoma na sua interação com os demais parâmetros (timbre, letra, melodia, ritmo, articulação, dinâmica, gestos, forma, etc.) da composição musical? Quais são os limites e as pertinências das equivalências entre acordes ou regiões agrupadas numa mesma função? Quais são as relações, de dependência e ou independência, da harmonia com os seus vocabulários de termos e símbolos técnicos, analíticos e instrucionais? A inteligência teórica deve se restringir aos embates e interações entre o “tradicional” *versus* o “funcional”, ou já é possível admitir outras capacidades e articulações? Como a teoria da harmonia se posiciona nos embates entre o popular e o erudito?

Desde quando e quais são as normalizações teóricas e abordagens pedagógicas que procuram dar respostas e réplicas para questões como estas? Como, quando e por que esses esforços teóricos e pedagógicos se reforçam ou se desautorizam, se institucionalizam ou são postos à margem? É possível, ou necessário, alguma triagem crítica frente aos inúmeros discursos teóricos e pedagógicos que hoje estão disponíveis? Qual a vigência histórica, artística e estilística destas perguntas e suas respostas? Quais são as finalidades de se aprender essa arte e ofício? Admite-se que não é mais o caso de se buscar uma resposta única para qualquer pergunta desse tipo?

Questões e soluções do âmbito *específico* da nossa disciplina se relacionam – *se* e *como*, *por que*, *quando* e *onde* – com questões do âmbito sociológico, histórico, filosófico, ideológico, mercadológico, comportamental, cotidiano? Como os conhecimentos e saberes da harmonia se posicionam em meio aos demais campos, conhecimentos e ciências? A harmonia é ciência? A harmonia é ciência pura, abstrata, aplicada, concreta, exata, experimental, física, natural, humana, normativa? A harmonia é falsa ciência, pretensa ciência, meia ciência, ciência aproximada, sapiência, gaia-ciência? Por que questões como estas são ou não alvo de reflexões, revisões e críticas?

Aspectos deste elenco de questões – alguns já pré-abordados na circunstância da dissertação de mestrado (FREITAS, 1994) – serão reexaminados ao longo dos capítulos, notas e comentários que subdividem o presente texto. Tais subdivisões se apresentam numa ordem de escrita inevitavelmente seqüenciada, fixa e delimitada. Entretanto, também inevitavelmente, tratam de temas concomitantes, impermanentes, insegmentáveis e indelimitados que seguem seus cursos de transformações.

Na organização deste trabalho, resguardando algo da envolvente dinâmica “não-linear” inerente a tais *concomitâncias* e *transformações*, as *notas e comentários* procuram conformar uma espécie de *diálogo* com os *capítulos*. Digamos: nos capítulos estão as “falas”, exposições, informações, entendimentos, referências, conclusões, reflexões e proposições centrais apresentadas em tópicos que seguem numeração contínua. E nas *notas e comentários* estão as “contra-falas”, as intermitentes contra-opiniões, outras interpretações, acréscimos, digressões, relativizações, espaços para divergências, explicitações de subentendidos, etc.

Como este texto nasceu e se desenvolveu na escola e seu leitor imaginário é alguém que supostamente está lidando formalmente com essa matéria (o professor, o pesquisador, o professor pesquisador em formação, o estudante de música que cursa a disciplina harmonia, etc.), muito do *mundo da escola* se conserva aqui. Então, é como se os *capítulos* simulassem as atividades de sala de aula, enquanto que as *notas e comentários* simulassem aquilo, tão ou mais determinante, que pode acontecer – outras leituras e reflexões, outras consultas, referências e pontos de vista, apreciações, avaliações e conclusões extra-oficiais, desenvolvimento das críticas, refinamentos, conversas de corredores, outros estudos de casos, exercícios, experiências, maturações, etc. – nos espaços e nos entretempos que separam os reencontros na sala de aula e/ou naqueles momentos em que as rotinas escolares nos proíbem de falar, mas não de pensar.

No Capítulo 1 e nas suas notas e comentários apresentam-se os primeiros entendimentos, definições e algumas ponderações avaliativas a respeito das abrangências e propriedades dos três grandes operadores – *fundamentos diatônicos*, *lugares de chegada* e *planos tonais* – que perpassam o presente estudo. Com estes termos metafóricos (e outros como: *limites*, *expansão*, *memórias*, *mapeamento*, etc.), propõe-se um questionamento a respeito das validades da logicidade mecânica do *campo harmônico diatônico* e dos limites da sua *serventia teórica* como um princípio unificador e racionalizador da harmonia tonal. Como via alternativa, considera-se uma espécie de re-mapeamento dos *lugares de chegada* da tonalidade no qual os *acordes* e *tons vizinhos* (áreas tonais, regiões, tonalidades) são pré-inventariados como provenientes de um

campo harmônico complexo, *expandido*, resultante da confluência de determinados campos diatônicos especificamente relacionados. Com isso, inicia-se uma verificação da hipótese de que é possível estabelecer uma *representação* mínima suficiente para esse inventário expandido. Este capítulo *de abertura* ainda levanta questões sobre a formação e a disseminação das convenções que nos ensinaram a ouvir uma determinada *direcionalidade harmônica,* um *sentido funcional* supostamente associado aos acordes. Assim, o Capítulo 1 pode ser lido como uma espécie de *introdução problematizadora* que pré-dimensiona as proposições empírico-analíticas que são defendidas adiante, principalmente nos Capítulos 7 e 8.

O breve Capítulo 2 e suas notas e longos comentários enfrentam algo de determinados valores que, em princípio, podem ser dados como valores indispensáveis aos cânones modernos (séculos XVII e XVIII) e contemporâneos (século XIX e XX) da nossa disciplina. Cânones que, dependendo da história de vida do leitor, não precisam ser re-estudados aqui. Contudo, importa defender que a sua recolocação em pauta, realmente modifica o entendimento de quem somos, de como a nossa disciplina chegou a ser o que ela é e de como e por que essas informações e entendimentos percebidos como *tradicionais*, *históricos*, *letrados* ou *eruditos*, chegam ou não até nós. O mote central neste capítulo é a noção de que “a harmonia” (a boa disposição, o belo arranjo, o belo acordo, a combinação artística, etc.) só se revela na contraposição de elementos distintos. Tal noção – já chamada de “o princípio das sonoridades contrastantes” (DAHLHAUS, 1990, p. 71) – conforma idealizações estéticas (de beleza, intensidade, variedade, coesão, unidade, etc.) que, vertidas em noções operacionais, se consagraram em nosso atual vocabulário técnico: subdominante, dominante e tônica; dissonâncias características e consonâncias estruturais; diatonismo e cromatismo; baixo fundamental e inversões; acordes principais, relativos e anti-relativos; etc. Com isso, um dos propósitos nesta fase do texto é re-assinalar que mesmo os segredos mais técnicos e especializados do nosso ofício se relacionam com a vida “fora da música”.

Os Capítulos 3 e 4 e suas notas e comentários cuidam da inclusão normativa de algumas harmonias *teoricamente estranhas* (i.e., harmonias que não pertencem ao chamado “campo harmônico diatônico”) que, no entanto e de diferentes maneiras, se destacam na música tonal atual (de meados do século XX para cá). Tais harmonias – no Capítulo 3 os acordes e/ou áreas tonais de **bII**, **bVII** e **Vm** e, no Capítulo 4, os acordes de **#IVm7$^{(b5)}$** –, suas variantes e desdobramentos, sofrendo permanentes reinterpretações e novos usos desde os tempos barrocos, são percebidas aqui como harmonias atualizadoras, sonoridades influentes em um projeto massivo de *tonalidade expandida*. E, nessa perspectiva, observa-se seu emprego e valoração no repertório e nas práticas teóricas da música popular.

O Capítulo 5 e suas notas e comentários conformam um momento de *interlúdio* especialmente dedicado a um dos meios de preparação que mais se destacam no âmbito das disputas teóricas que, desde meados do século XVIII, podemos observar em nossa disciplina. Trata-se de uma abordagem técnica que, acompanhada de uma mínima contextualização em teoria estética, sociocultural e histórica, aborda aquele acorde defendido por alguns como "o acorde de sexta aumentada" e por outros como "o acorde de dominante substituta".

O Capítulo 6 e suas notas e comentários tratam de *acordes* ou *regiões* vizinhas de terceira que, acima ou abaixo do **I** grau de uma tonalidade maior, implicam em transformações cromáticas ascendentes (sustenidos e/ou bequadros): como ocorre, p. ex., quando tocamos (o acorde ou a região de) Mi-maior em Dó-maior, ou Lá-maior em Dó-maior. Confrontando diversas interpretações a respeito dessas "harmonias tangenciais" (RATNER, 1992, p. 111), outro dos temas capitais para o projeto da expansão harmônica contemporânea, aborda-se, a partir do item 33, a alta estima pelos *planos tonais estirados* que, combinando *vizinhos maiores especificamente pré-escolhidos,* são traçados conforme os chamados *ciclos de terceira menor* (como em **C** ⇆ **A** ⇆ **F#** ⇆ **Eb** ⇆ **C**) e *ciclos de terceira maior* (como em **C** ⇆ **Ab** ⇆ **E** ⇆ **C**).

Recuperando o que foi visto nas discussões que o precedem, o Capítulo 7 é uma espécie de *síntese propositiva*. Alcançando uma das metas principais deste trabalho, este *capítulo* expõe um *modelo pré-analítico para o estudo comparado de planos tonais complexos*. E, à guisa de fechamento, traz alguns ensaios hipotéticos que – reaproveitando as consabidas possibilidades do uso da cultura dos *ciclos de quintas descendentes* como uma *progressão para testes comparativos* – experimentam as capacidades e limitações do referido *modelo.* Trata-se de um *formato de simulação* voltado para a experimentação, produção, análise e crítica dos efeitos que resultam da combinação de harmonias fundadas em áreas tonais "indiretas" ou "remotamente relacionadas" (SCHOENBERG, 2004). Um ferramental para-musical que visa favorecer a confrontação macro dos lugares de chegada dispostos em obras tonais que alcançam "unidade, complexidade e intensidade" (NATTIEZ, 2005b, p. 13) contando com a mistura de determinados diatonismos.

O Capítulo 8 traz alguns resultados experimentais desta pesquisa. Tais resultados são expostos através de gráficos pré-analíticos que enfrentam versões conhecidas de alguns *standards* mais ou menos *tabus* da harmonia tonal da música popular. São temas que possuem planos tonais sofisticados e, *grosso modo*, são considerados "difíceis de analisar" (i.e., tendem a escapar aos nossos entendimentos e crenças teóricas). Estes *resultados* contribuem efetivamente no aclaramento da noção de que nem todas as "complicações" da harmonia se

dão em *função* dos lugares de chegada. Os meios de preparação são recursos *complexificadores* por excelência e, se a "dificuldade analítica" não se instala nas *chegadas* e nem tão pouco nas *preparações*, ela pode se instalar então é *na montagem dos acordes e na condução das suas vozes internas*. Com isso, formaliza-se outra das aspirações principais do presente esforço, que é a de localizar critérios que nos ajudem no reconhecimento de *o que procurar*, *onde procurar* e ainda *como procurar*.

Por fim, como uma espécie de epílogo aos oito capítulos e suas notas e comentários, são apresentadas ponderações conclusivas que assinalam a natureza inconclusa deste tipo de estudo, bem como algumas avaliações, desdobramentos e projeções vislumbradas a partir daquilo que foi possível propor, formalizar, referenciar e rever ao longo desta etapa do percurso.

UM CENÁRIO ALGO DELIMITADO: DA MÚSICA POPULAR DIFÍCIL PARA PESSOAS COMPLEXAS

> *Entendemos como música popular urbana uma música mediatizada, massiva e modernizante. Mediatizada nas relações música/público, através da indústria e da tecnologia; e música/músico, que recebe sua arte principalmente através de gravações. É massiva, pois chega a milhões de pessoas de forma simultânea, globalizando sensibilidades locais e criando alianças supra-sociais e supra-nacionais. É moderna, por sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia e as comunicações, de onde desenvolve sua capacidade de expressar o presente, tempo histórico fundamental para a audiência [...] que a sustenta.*
> Juan Pablo Gonzalez, *Musicología popular en América Latina* (2001)

> *Olha você tem todas as coisas / Que um dia eu sonhei pra mim*
> *A cabeça cheia de problemas / Não me importo, eu gosto mesmo assim.*
> Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *versos iniciais da canção "Olha"*, 1975

Por sua abrangência, multiplicidade de concepções e de contextos, o termo "música popular" engloba um universo bem mais vasto e diversificado do que a *paisagem harmônica* que é, tendenciosamente, escutada na presente investigação. As aplicações que nos ocupam nesta pesquisa focam, principalmente, uma cena das músicas populares urbanas que pode ser mais ou menos delimitada como aquela que, na combinação das alturas, na movimentação das notas e na configuração de seus acordes – seja na composição, no arranjo, na improvisação, na interpretação, na pedagogização, na valoração crítica, etc. –, manifesta preferência pelo manuseio das *harmonias difíceis*, pela combinação dos *lugares de chegada remotos e misturados*, pela escolha dos *meios de preparação sofisticados* e pelas sonoridades densas dos acordes matizadas por *tensões* (as chamadas "harmonias dissonantes"). Vale dizer: este é o cenário daquelas *harmonias* que resultam de um *jeito de fazer* que atende ao programa da "expansão harmônica", uma concepção técnica e artística que

> valoriza as tensões na voz principal de um acorde; [...] o maior número de vozes diferentes na montagem dos acordes, ou seja: "não dobrar as notas do acorde..."; [...] A busca de (re)significação para Fundamentais, 3ªs, 5ªs justas e 7ªs quando elas aparecem na parte mais aguda de um acorde; [...] Que cada nota de uma melodia tenha o seu próprio acorde (BUETTNER, 2004, em diversas passagens).

Este é o "campo semântico geral" da música "tortuosa", conforme sugere Tagg (2005, p. 25): o cenário da "melodia caracterizada por perfil disjunto e/ou dissonância melódica enfatizada", das "melodias tortuosas" matizadas pela coloração menor "com suas quintas alteradas, sétimas maiores, nonas dissonantes, etc.". O cenário que valoriza a "sonoridade do acorde menor com nona acrescentada", que valoriza a ambiência do "acorde meio-diminuto e sua inversão como acorde menor com sexta", que valoriza a movimentação das vozes com "todas aquelas quintas e segundas abaixadas". É música que formula suas cadências harmônicas defendendo que "pelo menos um dos acordes precisa ser extrínseco à tonalidade".

Esta delimitação geral poderia ainda enumerar características como: música de vozes e instrumentos que, conservando a textura de melodia acompanhada, tende ao emprego padronizado do moderno temperamento igual e do diapasão. Música que tende a se manter dentro de uma média de poucas fórmulas de compasso, com ritmos harmônicos estáveis e simétricos e que tende a formatar suas idéias musicais em versos, frases e seções em quadraturas regulares de 2, 4, 8, 16 e 32 compassos, etc.

Tais características, *grosso modo*, em diferentes doses e medidas, em diferentes sotaques e dialetos, estão associadas ao *jazz*, ao novo tango, ao samba bossa-nova, ao choro-novo, ao *third stream*, aos estilos que se nutrem das fusões entre o *jazz* e as músicas populares afro-cubanas, afro-brasileiras, etc. Cabem em determinada "música instrumental" produzida no Novo Mundo e na Europa e também em um setor da chamada "canção popular" (brasileira, latino-americana, norte-americana, européia, etc.). Podemos encontrá-las em determinados cenários do *pop* e nas músicas associadas a imagens no cinema, televisão, games, publicidade, etc.

Enfim, evitando a demarcação rigorosa e imutável, pode-se dizer que tais traços são encontrados em diferentes gêneros e estilos de músicas que interessam aos indivíduos diversos que, espalhados pelos confins dos centros urbanos heterogêneos do mundo pós-colonial (cf. HALL, 2003, p. 101-128) encontram vínculo, proximidade, identidade, afinidade e gosto no mesmo tipo de manuseio técnico-artesanal das notas e acordes. Então, essa "harmonia tortuosa" é trans-nacional, toma parte daquela música popular "que não serviu a uma ou mais classes determinadas, não a seitas; não a tal ou qual época ou região, nem foi exclusiva" (VEGA, 1997). Toma parte de um amplo fenômeno, pois

> quando a "música popular" aparece no mundo, ela o faz em bloco, manifestando-se como um fenômeno global da modernidade recente. Ela se estende da Índia ao México, do Brasil à Inglaterra, da Itália aos Estados Unidos, do Egito à Alemanha, da Turquia à Argentina, à Espanha, a Cuba, à Escócia, etc., sendo um elemento particularmente relevante na reconstrução identital das nações-estados modernos (MENEZES BASTOS, 1995, p. 5).

Em suma, sem depender de um único rótulo, sem atender a um determinado programa (e, mais concretamente, contando com os nomes dos personagens e repertórios referenciados no decorrer deste estudo), podemos considerar que a tendência aqui está orientada para os *feitos* e *fazeres* artísticos e teóricos de uma espécie de "comunidade epistêmica" da *harmonia complexa*.

> Uma comunidade epistêmica será aquela na qual seus membros compartilham certos valores, um mesmo vocabulário conceitual, concordam com razões para aceitar ou rebater crenças, tem possibilidade de acesso aos mesmos objetos perceptuais, etc. Segundo Villoro, cada comunidade epistêmica delimita, assim, um conjunto de razões acessíveis, de acordo com a informação de que pode dispor, com seu nível de tecnologia, com o desenvolvimento de seu saber prévio e com o marco conceitual básico que supõe. Para julgar a objetividade de uma justificação exposta só são pertinentes os juízos e opiniões dos membros dessa comunidade epistêmica, porque os demais não estão em condições adequadas para julgá-las. Ao inverso, todo sujeito epistêmico o é em relação a um conjunto de razões acessíveis, portanto, a um conjunto de crenças (MARTINEZ, 2000, p. 4).

Nesta delimitação geral algo deve ser dito a respeito das tantas datas, lugares, personagens e referências que figuram neste trabalho. Como se sabe, assim como ocorre com os termos "harmonia", "tonal", "dissonante" e "popular", termos delimitadores como "moderno" e "contemporâneo" ("barroco", "clássico", "romântico", etc.) não têm significação unívoca e nem datação padronizada nos diferentes campos da cultura implicados no decorrer do presente estudo. O QUADRO 1 traz um panorama cronológico geral de como estes grandes rótulos são empregados aqui.

A grande discrepância (de conceito, tempo, identificação musical, social, geopolítica, cultural, etc.) entre o entendimento que se tem dos termos "moderno" e "contemporâneo" nos ambientes da música popular (que, *grosso modo*, os acomoda no interior do século XX e agora XXI, tendo o Novo Mundo como centro) e nos ambientes eruditos (onde a "idade moderna" se inicia na viragem para o século XVII e a "contemporânea" data dos finais do XVIII, tendo a Europa como centro) é um indício de um arraigado pressuposto que, transversalmente, é confrontado aqui. Também *grosso modo*, tal pressuposto pode ser mais ou menos redito assim: se for longa, a história da nossa disciplina é domínio privado da harmonia culta; a música popular urbana começou na viragem para o século XX, assim o que aconteceu antes, na arte e na teoria (na história e na cultura), é matéria antiga que afeta a música *dos outros*.

QUADRO 1- Referências cronológicas

XVI | XVII | XVIII | XIX | XX

marcos na teoria musical e na teoria da harmonia na Europa

1477 Tinctoris : *Liber de arte contrapuncti*
1482 Bartolomé Ramos de Pareja *De Musica tractatus sive Musica*
1547 Glareano: *Dodekachordon*
1558 Gioseffe Zarlino *L'istitutioni harmoniche*
1601-1602 G. Caccini *Le nueve musiche*
1612 Lippius *Synopsis musicae novae*
1618 René Descartes *Compendium musicae*
1619 Johannes Kepler *Harmonice mundi*
1636 Marin Mersenne *L'harmonie universelle...*
1650 Kircher *Musurgia universalis...*
1683 J. D. Heinichen 1729
1714 — C. P. E. Bach — 1788
1718 — F. W. Marpurg — 1795
1721 — J. P. Kirnberger — 1783
1736 J. G. Albrechtsberger 1809
1749 — G. J. Vogler — 1814
1749 — H. C. Koch — 1816
1779 — J. G. Weber — 1839
1788 — Simon Sechter — 1867
1792 — Moritz Hauptmann — 1868
1795 — A. B. Marx — 1866
1808 — E. F. Richter — 1879
1725 J. J. Fux *Gradus e Parnassum*
1722 J.-P. Rameau *Traité de l'Harmonie*
_1795 *Conservatoire* | Paris
1784 — F.-J. Fétis — 1871
1752—1754 *Querelle des Bouffons*
teoria austro-germânica
1849 — Hugo Riemann — 1919
1868 — Heinrich Schenker — 1935
1871 — Arnold Schoenberg — 1951
------ teoria popular---
HARMONIA TONAL (idade moderna)
HARMONIA TONAL (idade contemporânea)

referências na história da música européia

abordagem Funcional
Baixo Fundamental
Baixo Contínuo
Josquin † 1521
Palestrina † 1594
Monteverdi † 1643
J. S. Bach † 1750
Beethoven † 1827
Fin de siècle
Stravinsky † 1971
Barroco tardio
Barroco pleno
Proto - Barroco
Ópera...
Camerata Florentina
Lully † 1687
1787 1799 Revolução Francesa
Empfindsamer Stil
Sturm und Drang
Romantismo pleno
Romantismo tardio
Pré-romantismo
Debussy † 1918
Wagner † 1883
Brahms † 1897
1960 1970 *The Beatles*
1926 Coltrane 1967
1920 1955 Charlie Parker
style galant
Pré-clássico
Clássico
Liszt † 1886
Chopin † 1849
1901 Louis Armstrong 1971
1899 Duke Ellington 1974
Renascimento
Musica Reservata
stile ântico ... prima prattica
stile moderno seconda prattica...
La Querelle des anciens et des modernes

tráfico de escravos africanos: a diáspora negra

1767 José Maurício 1830
1836 Carlos Gomes 1896
1898 Pixinguinha 1973
1927 Tom Jobim 1994
1887 Villa-Lobos 1959

referências na história da cultura ocidental

_1492 descobrimento da América
1532_São Vicente, São Paulo primeira colônia portuguesa na América do Sul
† 1499 Marsílio Ficino
Camões † 1580
Shakespeare † 1616
M. Lutero † 1546
Copérnico † 1543
Giordano Bruno † 1600
Galilei † 1642
Blaise Pascal † 1662
Baruch Spinoza † 1677
Leonardo da Vinci † 1519
1545—1563 *Concílio de Trento*
Padre Vieira † 1697
Gottfried Leibniz † 1716
1751___1772 *Encyclopédie*
_1816 Missão Artística Francesa no Brasil
1712 — J.-J. Rousseau — 1778
1749 — J. W. Goethe — 1832
Newton † 1727
1844 — Nietzsche — 1900
Picasso † 1973
1788 — A. Schopenhauer — 1860
1724 — Kant — 1804
1825 — E. Hanslick — 1904
1770 — Hegel — 1831
1903 — T. W. Adorno — 1969
Filosofia moderna
Grande Racionalismo Clássico
Filosofia contemporânea
Iluminismo

Tal discrepância (entre o que é ou não o “moderno” e o “contemporâneo”) é um campo minado de mal entendidos, pois, entre outros fatores, nestes termos está comumente embutido um silencioso juízo de valor (o “moderno” como sinal de superação, criatividade, originalidade, genialidade, individualidade, coisa que não se fez antes, revolucionária, fora dos padrões, etc.). Como alerta Nascimento (2001), nesse tipo de mapeamento dos fatos (QUADRO 1) as referências partem de uma perspectiva preponderantemente centro-européia. Uma narrativa dominante que muitas vezes foi (ou ainda é) vista como sinônimo de História. Esse tipo de *narrativa histórica* — que Nascimento chama de “abstração seletiva” — perpassa o presente texto, pois ela oportuniza observar determinadas estratégias de exclusão que operam invizibilizando qualquer outra relevância ontológica, epistemológica, lingüística, artística e teórico-musical, isolando e omitindo por antecipação aquilo que não se quer ver. Assim, esse tipo de quadro reaparece aqui “não porque devamos cair na cilada de absolutizar essa convenção. Mas sim porque a partir de uns poucos dados, algumas [referências bastante gerais e] esquemáticas podem ser apresentadas, à guisa de introdução” (NASCIMENTO, 2001, p. 171). Através desses quadros que se fecham de antemão ao diferente e ao diverso, “se reconhece desde o início haver algo que não se quer conhecer” (idem), e muito do que entendemos aqui como “harmonia da música popular” toma parte desse *algo* posto de lado.

EXEMPLOS, FRAGMENTOS MUSICAIS E DEMONSTRAÇÕES GRÁFICAS

Ao longo deste estudo muitas descrições são feitas contando com fragmentos musicais e demonstrações gráficas – as tantas “Figuras” que enfrentaremos pela frente. Mesmo sendo úteis (para mostrar de forma rápida algum conceito, para enunciar com outro recurso que não somente a palavra escrita, para facilitar alguma fixação na memória, etc.), tais “Figuras” devem ser estudadas aqui sempre como representações esquemáticas, provisórias, parciais e insuficientes. É preciso ter em mente que o “argumento pelo exemplo”, como disse Aristóteles, é um antigo truque retórico usado desde sempre nos tratados de teoria, harmonia, contraponto e análise. O “exemplo” é um recurso persuasivo importante, uma “prova comum [...] semelhante a uma indução” (ARISTÓTELES, 1998, p. 147), é uma base para estimular o raciocínio e a análise, estimular a temperança entre a pura especulação e a experiência em um instrumento musical, estimular a memória artística e cultural de um dado recurso ou procedimento técnico-musical, tornando-o algo mais convincente ou plausível. No entanto, um “exemplo” não é propriamente uma “prova” da “verdade artística”, assim como os fragmentos de música apresentados aqui não

são "exemplos" que evidenciam a "verdade teórica". O mesmo "exemplo" pode ser "prova" e "contraprova" de diferentes "verdades", e hoje, quando o mundo dos acordes se diversificou e se ampliou para fronteiras tão alargadas, sabemos que é possível encontrar "exemplos" e "verdades artísticas" para referendar ou negar praticamente toda e qualquer "lei" ou "teoria".

Outra ressalva importante sobre os chamados "exemplos": no presente trabalho, *todas* as "Figuras*"* que mostram partituras com fragmentos de música popular devem ser consideradas como transcrições parciais, partituras sensivelmente simplificadas, sugestivas e provisórias que, a cada caso, realçam apenas determinados aspectos que estão sendo referidos no texto. Como se sabe, na música popular a *composição original* não se fixa com demasiada rigidez. Na *escrita*, *leitura*, *interpretação, arranjo* ou *improvisação* que se pratica na música popular tudo isso – acordes, notas, tessituras, divisões rítmicas, articulações, dinâmicas, quantidades, qualidades, inversões e configurações dos acordes, tensões, instrumentação, andamentos, a tonalidade ou mesmo a modalidade (maior, menor, etc.) da obra, etc. – se modifica a cada singular recriação. Certamente tais "impermanências" (i.e., cada *reinterpretação, reharmonização, improvisação, regravação, reapresentação*, etc.), permanentemente, geram diferenças, implicam em outras transcrições, partituras diversas que permitem outras medições técnicas, outras constatações e considerações harmônico-analíticas que, eventualmente, podem diferir substancialmente das medidas e interpretações apresentadas aqui.

Neste trabalho, a intenção das diversas descrições e representações gráficas *não é* o estabelecimento de um inventário completo e exaustivo que fixe terminantemente algo como: "eis aqui todos os *acordes e escalas* disponíveis em todos os rincões da tonalidade". Mas sim a exposição em etapas de um raciocínio de referência que nos permita reconhecer, traduzir e avaliar, diferentes estratégias teóricas e, principalmente, nos auxilie no *processo de busca e seleção crítica* de notas, escalas, acordes, regiões, etc. Em poucas palavras: a intenção dessas descrições não é "dar peixes", mas sim refletir sobre *os modos de pescar*. Embora imóveis em seus traçados, esses *desenhos* devem ser vistos como uma representação ocasional, qualquer desenho pode ser refeito de muitas outras formas e, geralmente, a busca por uma solução esquematizadora é uma etapa de aprendizagem mais rica, criativa e estimulante do que a pura contemplação de um esquema já pronto e fechado (o fato de que esses desenhos foram feitos e refeitos muitas vezes e de muitas formas diferentes não pode ser devidamente registrado aqui, e se esse processo se interrompe e se fixa em dado momento, em dada solução, isso se deve a um conjunto de razões e exigências alheias ao pensamento sobre a harmonia).

MOTIVAÇÕES, PROPÓSITOS E ÊNFASES

No presente trabalho encontram-se várias experiências de estudo, aprendizagem, capacitação e pedagogização. De modo especial, todo ele mostra marcas de uma formação (graduação e pós-graduação) e de um exercício da profissão de *professor de harmonia* (e matérias correlatas) oportunizados pela universidade pública no Brasil (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, Universidade Estadual Paulista – Unesp, Universidade Federal de Uberlândia – UFU e Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc) em um período de aproximadamente trinta anos (1981-2010).

Assim, a enunciação do que se pretende aqui é, em certa medida, uma reformulação mais madura, ou uma espécie de revisão crítica, de *objetivos* que, em diferentes circunstâncias, foram formulados, defendidos, coletivamente experienciados e avaliados em planos de ensino, projetos de pesquisa e extensão, projetos pedagógicos, processos de reforma curricular, processos para a implantação de cursos de graduação, etc. Com isso, de modo geral, é possível dizer que: em âmbito acadêmico, objetiva-se aqui *a consecução de um texto formal* que delimite seu campo de aplicabilidade e defenda sua rentabilidade teórica – não genérica, mas parcial – no estudo dos planos tonais observáveis em determinados repertórios da música popular contemporânea. Esse texto deve expor um ideário teórico, analítico, crítico, técnico, instrumental e metodológico e servir de subsídio para a docência e ou exercício profissional que demande conhecimentos, habilidades e competências em harmonia tonal. Deve referenciar um conjunto de tendências e abordagens teóricas, suas esferas de influência, bem como algo das suas relações com as circunstâncias onde surgiram e progridem, reconhecendo concepções e também como e por que tais idealizações aparecem ou deixam de aparecer entre nós.

Apesar da instrução metodológica que nos recomenda construir textos proporcionais e equilibrados (os "capítulos mais ou menos do mesmo tamanho", as ênfases "uniformemente distribuídas", o apreço pelas "poucas notas de rodapé", etc.), o presente texto está repleto de assimetrias, por exemplo: fala-se mais das *relações de terceira* (*mediantes, submediantes*) do que das relações de quinta. Fala-se mais dos *lugares de chegada*, menos dos *meios de preparação* e menos ainda da arte da *condução das vozes*. Fala-se muito da literatura de escola da nossa disciplina (*tratados* europeus *antigos*, ditos *eruditos*, textos pré-modernos, modernos e contemporâneos) para um estudo que pretende pertencer ao campo dos *fundamentos teóricos da música popular*. Os compositores "europeus, brancos e mortos" dos séculos XVII ao XIX são sempre citados, quando o século XX, o Novo Mundo e os músicos não tão brancos foram cruciais

para a consolidação desta música popular. Estuda-se determinada harmonia "da" ou "em" música popular, mas essa *delimitação* não impede que as diferentes abordagens e representações (p.ex., *harmonia tradicional, harmonia funcional*, *baixo cifrado*, *cifras de graus em algarismos romanos*, *cifras de letras e números*, traçados analíticos schenkerianos ou outros, etc.) sejam observadas aqui mais como enfoques diversos, colaborativos e complementares, do que como sistemas categoricamente excludentes. Alguns termos e conceitos são investigados minuciosamente e revistos em perspectiva histórica, mas muitos outros são dados como consabidos. Para um texto que tem o compromisso de apresentar algo *novo*, existe aqui muito esforço na *burilação didática* do consolidado legado empírico e teórico da nossa disciplina. Para um texto, *em tese*, comprometido com o decantado *avanço* da "produção do conhecimento", da produção "original e inovadora", existe aqui muita reconstrução, muita divulgação de referências, muito levantamento de conhecimentos já produzidos, etc.

Este tratamento assimétrico ou desproporcional reflete não propriamente uma suposta maior importância dada aos temas mais valorizados em detrimento dos assuntos menos contemplados aqui. Reflete sim as percepções e histórias da vida que perpassam a produção deste trabalho. É difícil dizer, p.ex., se as relações de terceira são ou não *mais importantes* do que as relações de quinta, mas é fácil notar que, conforme o mundo tonal, conforme a "comunidade epistêmica", que se percebe e se vive, tais relações possuem uma aura de harmonia diferente, intuitiva, surpreendente, inovadora, intensa, complexa e, desse modo, mais *artística*.

Assim, as *ênfases* aqui são motivadas pelo seguinte prisma: considerando-se o alcance possível quando se assume que estamos refinando um determinado ponto de vista, quais são os aspectos relevantes da matéria que ainda são menos comentados, são insuficientes, inconsistentes ou se apresentam algo distorcidos? Algo ainda permanece no registro oral ou gestual e poderia receber registro ou formulação escrita? Existem pontos dispersos que poderiam ser relacionados? Existem referências teóricas e artísticas que poderiam ser divulgadas? Existem mudanças significativas que não foram percebidas com merecida atenção? Existem meios, recursos, maneiras de atalharmos esse vasto conjunto de saberes sem, contudo, comprometer ou descaracterizar seus méritos e valores?

Como se sabe, em se tratando da harmonia tonal – um campo de conhecimento tão estudado e há tanto tempo, uma matéria sobre a qual tanto já foi e continua sendo dito –, é preciso levar em conta que, qualquer que seja a contribuição possível será sempre uma contribuição *pequena*. Salvo melhor juízo, a harmonia tonal não é hoje um campo para as

solitárias descobertas ou invenções revolucionárias. Aqui, qualquer solução artística ou palpite técnico, teórico, analítico ou crítico depende de um tempo de maturação que, em vários âmbitos, nos registros cultos e informais, passa pela apreciação, discussão, convencimento, aceitação, refutação e uso por muita gente e em muitos lugares.

Tais ênfases se apóiam na convicção de que a harmonia não é uma coisa que possa ser suficientemente descrita. Nem tudo dessa arte, costume, prática e cultura se fixa por meio de palavras e figuras no papel. Uma comparação sugestiva com algo consideravelmente mais complexo do que "a harmonia" seria a seguinte: embora, de fato, "a sociedade" seja inapreensível em seu todo, é possível uma disciplina formal de "sociologia", embora "a sociedade" não se reduza em palavras escritas nos textos "de sociologia", tais textos encontram seu lugar "na sociedade" sem se confundir com ela. Assim, seria útil se pudéssemos contar com dois termos: a "harmonia" e a "harmonologia". Esta última é a disciplina que cabe melhor nos textos formais sobre "a harmonia"

Tais ênfases se apóiam na convicção de que os textos sobre harmonia são mais ou menos como diários da vida. Podemos relatar o que conseguimos ver, tocar, ouvir, pensar, relacionar, associar, recolher, aprender, apreender, dialogar com outros textos, outros diários de vida, podemos nos dedicar muito e ter realmente uma experiência plena e bela com esta arte, com este conhecimento e com este ofício. Mas é só isso, embora isso não seja pouco, só é mais uma coisa sobre a qual não podemos ter a posse.

Capítulo 1

1 Fundamentos diatônicos da harmonia tonal: dos lugares de chegada que conformam os planos tonais

Em poucas palavras a hipótese que se persegue aqui é: na tonalidade harmônica os *planos tonais* constituem-se de escolhas e combinações de *lugares de chegada*, e tais lugares estão fundamentados em algum *conjunto diatônico*. Quais são, como se constituem e como se dão estes conjuntos são questões que podem ser estudadas através de um expediente, de cunho pedagógico ou teórico-expositivo, chamado então de *fundamentos diatônicos da harmonia tonal*. Tal expediente delimita um macro-conjunto de fundo (uma espécie de agrupamento de conjuntos diatônicos). Favorece a projeção do potencial de inter-relacionamentos regulares entre as alturas (acordes, graus, escalas, tensões, regiões, tonalidades) deste macro-conjunto. E procura reunir conhecimentos diversos sobre desencadeadores (disponibilidades, impedimentos, sugestionabilidades, racionalizações, hábitos, motivações, valorações, etc.) que fomentam respostas para a pergunta emblema "que acorde ponho aqui?"

Tal hipótese e seus três grandes operadores – fundamentos diatônicos, lugares de chegada e planos tonais – serão apurados ao longo deste estudo e, para efeito de apresentação, os dois últimos podem ser resumidamente descritos da seguinte maneira. A metáfora "lugares de chegada" procura representar a noção bastante genérica de que as escolhas e combinações dos acordes, regiões e tonalidades se fazem por meio de dois comportamentos (ou funções, ou vontades de construção) complementares e essencialmente distintos. Alguns acordes, regiões ou tonalidades cumprem o papel de "meta" (o ponto de mira que se procura atingir; o objetivo a ser alcançado; a razão de ser; o princípio e o fim, etc.) e outros são "meios" (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.). Diversas analogias expressam esta dualidade que, ao mesmo tempo, é simples e complexa, abstrata e concreta: alguns (acordes, regiões ou tonalidades) cumprem o papel de "centro" enquanto outros "exercem atração" ou "são atraídos" para tal centro. Alguns são "de repouso" e outros "de movimento". Alguns são "principais" e outros "secundários" (sonoridades coadjuvantes que concorrem para um objetivo comum). Alguns são "essenciais" e outros são "acessórios". Alguns são da "estrutura profunda" e outros da "estrutura de superfície". Alguns se colocam como o "núcleo" a partir dos quais outros emanam ou para o qual outros convergem. Alguns se apresentam como o "sujeito" que rege os demais em um determinado segmento da forma (frase, período, quadratura, verso, seção, movimento, etc.), o "sujeito" que (nesta analogia sintático-gramatical) faz com que os demais funcionem como "predicado" em concordância, etc.

Assim, o que se entende aqui por lugares de chegada, *grosso modo*, equivale àquilo que em nossa disciplina é conhecido como "meta tonal", "ponto de fechamento" ou "centro tonal" como diz Meyer (2000). Como "*cadential goals*" (CAPLIN, 1998, p. 196) ou "acorde de descanso (*Ruheklang*)" como diz La Motte (1993, p. 275). Ou como "acorde significante", aquele que "revela o sentido (significado)" e a "coerência tonal", aquele que (distinguindo-se do grupo dos "acordes gramaticais") "sublinha a especial intenção arquitetônica [...] dentro de uma frase" ou "seção de uma obra, ou de uma obra inteira" (SALZER, 1990, p. 32). Ou ainda, como "*target chord*", expressão que eventualmente se emprega na *jazz theory* (cf. RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 61).

Emprestando palavras de Schoenberg (2001b, p. 410) é possível dizer que, em certa medida, podemos compreender a harmonia de "toda composição [...] como uma cadência mais ou menos extensa e rica, cujas mínimas partes integrantes não seriam [...] cada um dos acordes, mas sim os acordes de conclusões parciais [os "acordes de chegada"]" colocados no ponto-chave de cada segmento de forma. Se estiverem "ordenados" (segundo critérios e valores da harmonia que enfrentaremos pela frente), "estes [lugares de chegada] dispostos um após outro, formam [uma espécie de grande] cadência": o chamado *plano tonal*. A metáfora do "plano tonal" procura então representar em uma imagem teórica o alinhavo que demarca o prosseguimento das mudanças dos lugares de chegada (*acordes*, *regiões* e *tonalidades*) ao longo de uma obra musical. Tal *plano* – aproximando-se daquilo que Caplin (1998, p. 195) chama de "*overall tonal organization*" – é um expediente técnico-analítico que atende uma demanda artística, afetiva e comunicacional, já que "o fato [...] é que nossa sensibilidade auditiva reage diante das mudanças de regiões acústicas" (BARCE, 1978, p. 19). Barce chamou esta arte da combinação das *sonoridades* em grande escala de "sistema de contraste entre regiões acústicas" (BARCE, 1978, p. 19). A idéia é que, uma vez estabelecida uma tonalidade, o harmonizador passa a trabalhar com uma espécie de "corpo elástico, capaz de distender-se e de contrair-se em todas as direções". Do manejo criativo desse *corpo elástico* resultam diferentes relações sonoras que ajudam a compor diversificados efeitos expressivos.

> Na música clássica e romântica, o "plano tonal" de uma composição consistia em sistematizar a variedade e a tensão construtivas graças a troca planificada de níveis acústicos e de modificações da escala. Nas composições breves, isso se conseguia com ligeiros deslocamentos tonais ou com um forte contraste tonal para logo voltar a tonalidade inicial. Nas composições extensas, o plano tonal podia chegar a ser muito complexo e significava um verdadeiro esforço criador (BARCE, 1978, p. 19 e 20).

Então, tais noções (*lugares de chegada* e *plano tonal*) são conhecidas, são abstrações típicas de um tipo de esforço teórico que quer apreender a harmonia tonal como um *sistema* dotado de um tipo de *estoque geral* regulado pela premissa de que "o múltiplo se congrega numa unidade e ajusta num todo uma multiplicidade de representações" (DAHLHAUS, 2003, p.

16). Um esforço que se confunde com a própria história da nossa disciplina que é reelaborado novamente aqui numa revisão que leva em conta algumas contribuições da teoria musical que se pratica na música popular.

Esta revisão é sintética e parcial (já que seus assuntos são correntes na literatura da nossa disciplina), uma *memorabilia* que visa, principalmente, uma *reaproximação* de tópicos que foram como que perdendo os seus vínculos nas práticas teóricas da música popular que seguem segmentando seus assuntos em *itens* cada vez mais dedicados, específicos e autonomamente sub-sistematizados. Neste cenário, defende-se aqui que, alguma *re-vinculação* destes itens se faz necessária para o enfrentamento das demandas (de ensino-aprendizagem, criação, produção, execução, pesquisa, análise, interpretação crítica, etc.) que se apresentam ao nosso ofício. E isto pode também auxiliar na avaliação do que é informativo ou não no intrincado e desconexo mercado das teorias da harmonia que nos cercam. Para dar início a apuração destes *fundamentos diatônicos da harmonia tonal*, aborda-se primeiramente uma espécie de *superestrutura* que, com aparência de *razão* simples, comum e natural, se mostra rigorosa e irredutível, uma normalização tão intrinsecamente associada a determinados construtos teórico-pedagógicos que o seu reexame agora, de fato, demanda um esforço considerável.

2 Dos limites do campo harmônico diatônico: sua mecânica e serventia teórica

Harmonia de acordes: o fundamento racional da sua moderna estrutura é a escala de dó maior.
Max Weber, *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (1995, p. 60)

A matemática do processo poderá revelar-se desanimadora.
Ezra Pound, *Treatise on Harmony* (1927, p. 15)

Como um *tópico* básico da teoria da música popular a normalização do *campo harmônico diatônico* está suficientemente exposta e, com a síntese proposta na Fig. 1.1, será dada aqui como conhecida. Contando com vários pré-requisitos, a figura inventaria nos diatonismos de Dó-maior e de Dó-menor o conjunto dos *graus* (cifrados como **I**, **II**, **III**, etc.) e a especificidade de suas *tétrades* (**7M**, **7M$^{(\#5)}$**, **m7**, **m7 $^{(b5)}$**, etc.). As letras T (tônica), S (subdominante) e D (dominante) indicam as *funções harmônicas primárias* de cada um dos graus. Os nomes gregos (*jônico, dórico*, etc.) e neo-gregos (*jônico aumentado*, *lídio dominante*, *superfrígio*, etc.) indicam as chamadas *escalas dos acordes*. Os algarismos (9, 6, 11, etc.) acima das notas indicam as *tensões diatonicamente disponíveis*. As chamadas *notas evitadas* (ou *notas não harmônicas*) estão discriminadas entre colchetes. Em acordes-graus afetados pelas mutações cromáticas (na escala *menor harmônica* e na *menor melódica*), as *aspas* são empregadas para salientar *nomenclaturas* que gozam de menor autonomia funcional ou de menor estabilidade teórica.[1] As notas, escalas e graus agrupados em Menor (Fig. 1.1b) são materiais

diatônicos básicos e autônomos da tonalidade menor e, quando *contrastados com o* ambiente maior, são recursos (demarcados com o sinal "↩") que, por *empréstimo modal* expandem o potencial melódico e harmônico da tonalidade maior que assim, vê seus recursos eventualmente *misturados* aos materiais provenientes do diatonismo homônimo menor.[2]

FIG. 1.1 - Tipologia dos *graus*, *tensões*, *escalas* e *funções primárias* nos campos harmônicos diatônicos maior e menor

a) Maior	b) Menor – natural	harmônico	melódico
9, 6 *jônico* C7M I7M T	9, 11 *menor natural* *eólio* Cm7 Im7 T	9, 11, 7M *menor harmônica* *"eólio 7M"* Cm(7M) Im(7M) T	9, 11, 6, 7M *menor melódica* *"dórico 7M"* *jazz minor* *minor-major mode* Cm6(7M) Im6(7M) T
9, 11, 6 *dórico* Dm7 IIm7 S	11 *lócrio* Dm7(b5) IIm7(b5) S	(b13), 1, (b9) *"lócrio 6"* D° "IIm6(b5)" ? := V7(b9)/5 D	*"dórico (b9)"* *"frígio #6"* "Dm7"
11 *frígio* Em7 IIIm7 T	9, 6 *jônico* Eb7M bIII7M T	9, (#5), 6 *jônico (#5)* *jônico aumentado* Eb7M(#5) bIII7M(#5) T	9, (#11), (#5), 6 *lídio (#5)* *lídio aumentado* Eb7M(#11,#5) bIII7M(#11, #5) T
9, #11, 6 *lídio* F7M IV7M S	9, 11, 6 *dórico* Fm7 IVm7 S	*"dórico (#11)"* "Fm7(#11)" "IVm7(#11)"	9, (#11), 13 *lídio (b7)* *lídio dominante* *mixolídio (#4)* F7(#11) IV7(#11) "blues" S
9, 13 *mixolídio* G7 V7 D	11 *frígio* Gm7 "Vm7" "d"	(b9), (b13) *mixolídio (b9,b13)* *frígio dominante* *superfrígio* *dominante harmônica* G7(b9,b13) V7(b9,b13) D	♮9, (b13) *mixolídio (b13)* *eólio maior* *quinto modo da menor melódica* G7(9,b13) V7(9,b13) D
9, 11 *eólio* Am7 VIm7 T	9, #11, 6 *lídio* Ab7M bVI7M S	*"lídio (#9)"* "Ab7M(#9)" "bVI7M(#9)"	♮9, 11 *"lócrio 9"* Am7(b5) VIm7(b5) T
11 *lócrio* Bm7(b5) VIIm7(b5) D	9, 13 *mixolídio* Bb7 bVII7 S	(b13), 1, (b9) *diminuta da menor harmônica* *lócrio diminuto* *lócrio b4, 7°* B° V7(b9)/3 D	*superlócrio* *escala alterada* "Bm7(b5)" "VIIm7(b5)"

O fundamento desta tipologia (FIG. 1.1) é a ordem “dó-ré-mi-fá-sol-lá-si”, a “nossa escala maior” que, como se diz, “pode ser explicada como uma imitação da natureza” (SCHOENBERG, 2001b, p.61). Tal “fundamento” – “âmago, alicerce, aquilo sobre o que tudo se baseia” (MALUF in SCHOENBERG, 2001b, p. 226) – se firma na *invariabilidade objetiva* e *revelada* da mecânica diatônica, e tal *invariabilidade* é dada como um pressuposto essencial, uma espécie de “princípio matemático para as construções da teoria musical e para as relações que se dão dentro dela” (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 2). Instala-se assim o enunciado: a *ordem* (propriedade, molde, princípio, natureza) diatônica é o *locus*, o “campo” *onde* se acham as alturas (notas) que, *superpostas*, configuram *acordes* que, combinados e “prolongados” (na acepção schenkeriana), geram *áreas tonais* que, percebidas como “regiões” (na acepção schoenberguiana), conformam as bases do composto que aprendemos a chamar de *harmonia tonal.*[3]

Como *organismo organizador* (como base *natural* e *lógica,* como *fulcro* ou ponto de apoio *dos lugares de chegada*), o diatonismo que sustenta inventários como este (FIG. 1.1) é dado como uma espécie de lei que, superadas as etapas históricas de sua consolidação, vem sendo aceita como um *dispositivo regulador estável* e *coerente* por muita gente, por muito tempo e em muitos lugares. A ordem diatônica atua com um *mínimo denominador comum* que vem sustentando tentativas de *racionalização objetiva* do “vocabulário harmônico” (GUEST, 2006a, p. 40). *Vocabulário* que, no entanto, para se fazer *artístico*, deve também ser capaz de um *máximo incomum*. Ou seja: deve ser capaz de *versatilidade* e *variabilidade* que permitam resultados nem sempre claros e pré-estabelecidos sobrevindos de escolhas e escutas nem sempre *naturais*, *objetivas*, *lógicas* e *mecanicamente racionalizadas*.

Além desse *fixo no variável*, dessa possível *âncora teórica na tempestuosa inquietude da arte*, outra propriedade que muito contribuiu para *a aceitação das escalas diatônicas como dispositivos reguladores da harmonia tonal* foi a sua *desuniformidade* interna. Esta *ausência de uniformidade* na disposição dos tons e semitons no interior das escalas é uma grandeza técnico-teórica *concreta* – as distâncias de tons e semitons podem ser objetivamente medidas, classificadas e nomeadas – que foi decisiva no estabelecimento de uma *hierarquia tonal*, de uma *diferenciação técnico-funcional* que alcançou *significação estética*. Esta *especificação* da *desuniformidade* entre as distâncias intervalares é um elemento material, *sensível* que fundamenta um *sistema* já um tanto *supra-sensível*, *subjetivo e abstrato*, que distingue algumas combinações de alturas como combinações *subordinadas* e outras como combinações que *dominam*. Uma vez que “a unidade *forte* não é dada pela similitude [...] mas sim pela

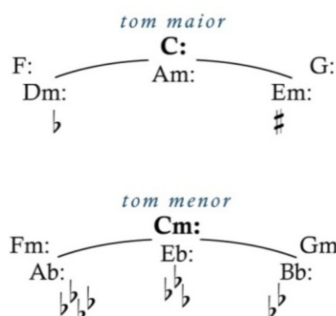
diferenciação das funções" (MEYER, 2000, p. 74-75), os eventos tonais se valem dessa *condição hierárquica* provocando aquilo que Meyer chamou de "relações essenciais para a especificação de um centro tonal", sem ela nenhuma "meta tonal" se destaca, "nenhuma altura ou harmonia concreta estabelece um ponto de fechamento ou de chegada preferido".

> Em termos muito gerais, a especificação de um centro tonal – a definição de relações sintáticas de qualquer tipo [...] – depende da presença da *não uniformidade* no repertório de alturas que se emprega. Dito ao contrário: a uniformidade completa – por exemplo, as coleções exclusivamente cromáticas ou de tonalidade plena [ou ainda as coleções simétricas] – não pode ser a base da sintaxe tonal (MEYER, 2000, p. 407).

Esta "não uniformidade no repertório de alturas" é, como se sabe, plenamente observada na *mecânica de construção* do campo harmônico diatônico e na sua característica "lealdade ao centro tônico" (ALPERSON, 2008, p. 318). A partir desta conhecida mecânica, dessa *razão de coerência e unificação* de muitos dos *porquês* técnicos do nosso ofício, o que se examina nos próximos itens do presente estudo é a hipótese teórica de que a *tonalidade harmônica* pode ser visualizada como um *amplo conjunto hierarquizado* – histórico, cultural, teórico e artisticamente maturado – que se estabelece como decorrência do *potencial de expansão por misturas* de materiais diatônicos provenientes de diversos campos harmônicos (similares aos campos representados na FIG. 1.1) especificamente relacionados.

Em outras palavras: *tonalidade harmônica* não se restringe propriamente ao *campo harmônico diatônico* – não se confina aos chamados "sete acordes da tonalidade" (LA CERDA, 1984, p. 14). Mas sim, a *provisão* de *notas*, *escalas*, *acordes*, *graus, regiões* e *tonalidades* que abastece a harmonia tonal pode ser estrategicamente identificada como resultante da combinação intencionada, dinâmica e complexa de várias alturas que se fundam em múltiplas e distintas *coleções diatônicas* regulares. Para recuperar algo do modelo orgânico goethiano que repercute na noção schoenberguiana de "monotonalidade", podemos imaginar que, na tonalidade harmônica, o *campo harmônico diatônico*, p.ex. de Dó-maior, não é algo como uma árvore isolada (com vida própria e completa), assim como os campos diatônicos de Réb-maior, Dó-menor, Sol-maior, Lá-menor, Mi-maior, etc., também não são outras árvores isoladas e autônomas. Na tonalidade esses tantos diatonismos, vizinhos mais próximos ou mais distantes de Dó-maior (Réb-maior, Dó-menor, Mi-maior, etc.), são como os galhos, as folhas e os frutos de uma mesma e única árvore. Os campos harmônicos diatônicos são *estoques separados* que, incluídos em um *organismo* mais amplo, se combinam entre si para formar um *estoque expandido* e com total capacidade cromática: *o campo harmônico da tonalidade*.[4]

3 DA EXPANSÃO DA NOÇÃO DE TONS VIZINHOS E SUA FUNCIONALIDADE HARMÔNICA



TONS VIZINHOS. Cada tom tem cinco vizinhos: três diretos e dois indiretos. Um tom maior tem como vizinhos diretos: 1) o seu relativo menor; 2) o tom da dominante; 3) o tom maior da subdominante. Vizinhos indiretos: 4) o relativo menor da dominante; 5) o relativo menor da subdominante. [*Um tom menor tem como vizinhos diretos: 1) o seu relativo maior; 2) o tom menor da dominante; 3) o tom menor da subdominante. Vizinhos indiretos: 4) o relativo maior da dominante; 5) o relativo maior da subdominante*].
Luiz Cosme, *Dicionário Musical* (1957, p. 122)[5]

Se considerarmos que *a provisão de harmonias que abastece uma tonalidade* não se limita ao estoque diatônico principal e opera escolhendo e combinando materiais provenientes de diversos campos harmônicos diatônicos – se considerarmos que "as transformações e seqüências remotas de acordes passaram a ser vistas como estando dentro da tonalidade" (SCHOENBERG, 2004, p. 99), que "os ouvidos do músico contemporâneo e do amante da música já não são mais perturbados pelos longínquos desvios dos acordes diatônicos" (SCHOENBERG, 2004, p. 136), e que "o cromatismo é quase por definição uma alteração, uma interpolação, ou um desvio dessa organização diatônica básica" (MEYER, 2001, p. 225) –, então *quais são*? *Como se relacionam*? *Onde se localizam* os estoques diatônicos que se somam para compor esse *campo tonal* assim *cromaticamente expandido*? [6]

As muitas respostas para questões assim se acham emaranhadas aos históricos e vastos repertórios artísticos e teóricos das culturas tonais, por isso, apreender seriamente tais soluções exige considerável compromisso e empenho. Contudo, o tipo de *zoneamento funcional da tonalidade* que se propõe aqui tem finalidade *introdutória*, é uma determinada *maneira de olhar* a abrangência e a constituição do campo tonal. Uma *abstração teórica* – tendo em mente que *"theorien*, em grego, quer dizer 'ver', isto é, impor uma visão das divisões" (BOURDIEU, 2004b, p. 156) – que pode nos ajudar a vasculhar os repertórios e a *encontrar* e *organizar* algumas respostas que serão percebidas aqui como soluções gerais, *fundamentais* ou *básicas*. Seletivo e hierárquico, este tipo de *zoneamento* funcional *da tonalidade* parte de uma reinterpretação daquilo que, essencialmente, na *teoria musical*, se estudou como *tons-vizinhos* (ou *tonalidades afins*): i.e., a normalização de quais *tons* (englobando *notas*, *escalas*, *acordes*, *graus, regiões e tonalidades*) interatuam na *trama* das *excursões harmônicas* que compõe a *tonalidade principal*.

> Para ampliar a analogia [...] as excursões harmônicas podem ser entendidas precisamente da mesma forma que podemos compreender os desvios de uma linha reta narrativa em uma novela, quer dizer: as complicações da trama (MEYER, 2001, p. 70).[7]

Tais “redes de inter-relação [*Zusammenhang*]” (SCHOENBERG, 2001b, p. 324) que *complicam a trama* – relações que, no decorrer da primeira metade do século XX reaparecem destrinchadas e hierarquizadas nos estudos de Schoenberg como relações “diretas e próximas”, “indiretas, mas próximas”, “indiretas”, “indiretas e remotas” e “distantes” (SCHOENBERG, 2004) – são repassadas aqui através da observação de um conjunto de *tons-vizinhos* que sustentam o chamado “sistema de referência comum da harmonia” (MENEZES, 2006, p. 35). Um elenco de áreas tonais *adjuvantes*[8] que (salvo inevitáveis divergências quanto aos *nomes, cifras*, *hierarquias* e ordem de exposição) pode ser considerado *tradicional*, de *senso prático* e *comum* na teoria da nossa arte. Assim, para o início de uma conversa que será pormenorizada e criticada no decorrer deste estudo e, principalmente, em função do *modelo de representação expositivo-analítica dos lugares de chegada* que se propõe adiante, apresenta-se o argumento: a harmonia tonal fundamenta-se nas macro-*áreas* regulares apresentadas textualmente na FIG. 1.2 (e graficamente em figuras subseqüentes).[9]

FIG. 1.2 - Conjunto de *tons-vizinhos* que fundamentam os lugares de chegada na harmonia tonal contemporânea

	A harmonia de uma tonalidade fundamenta-se nas seguintes áreas tonais	segundo a Modalidade (Maior/Menor)	*Notas, graus, acordes, tensões, modos ou escalas e regiões que se fundam no diatonismo de:* ↘		*em uso na* Tonalidade *de:* ↘
1	***Tom principal***	na Tonalidade Maior	Dó-maior	→	Dó-maior
		na Tonalidade Menor	Dó-menor	→	Dó-menor
2	***Relativo maior***	na Tonalidade Menor	Mib-maior	→	Dó-menor
3	***Tom homônimo***	na Tonalidade Maior	Dó-menor	→	Dó-maior
4	*Tom* da ***sexta napolitana***	na Tonalidade Menor	Réb-maior	→	Dó-menor
		na Tonalidade Maior		→	Dó-maior
5	*Tom* ***relativo menor***	na Tonalidade Maior	Lá-menor	→	Dó-maior
6	*Tom* ***anti-relativo menor*** (ou *tom* da ***dominante***)[10]	na Tonalidade Maior	Mi-menor (ou Sol-maior)	→	Dó-maior
7	*Tom da* ***mediante***	na Tonalidade Maior	Mi-maior	→	Dó-maior
8	*Tom da* ***submediante***	na Tonalidade Maior	Lá-maior	→	Dó-maior
9	*Tom da* ***submediante da submediante***	na Tonalidade Maior	Fá#-maior	→	Dó-maior

A FIG. 1.2 é uma espécie de índice geral, um guia de capacidades que, com lacunas evidentes, fornece indícios suficientes. Então, deve ficar claro, esta FIG. 1.2 também está muito longe de se apresentar como uma suposta tentativa de esgotamento *de todas as possíveis e imagináveis*

vizinhanças do estilo tonal – como coloca Meyer (2000, p. 44), "parece duvidoso que os estilos em algum momento venham a ser literalmente esgotados, como por vezes é dito". O que a figura pode sugerir com alguma eficiência (que se espera comprovar no decorrer deste estudo) são caminhos de acesso facilitadores e viáveis: excursionando por cada um destes *lugares tonais* (cada qual um diatonismo gerador de contextos), encontraremos uma profusão de outros *vizinhos*.[11] Estes *vizinhos* afetam o sentido harmônico-funcional e o valor expressivo uns dos outros de muitas maneiras e em muitos níveis, por isso as ordenações demasiadamente rígidas logo se mostram insuficientes ou inadequadas. Como coloca Rosen (2000, p. 360): "a hierarquia estritamente definida das relações diatônicas foi negociada por uma nova concepção de *continuum* cromático cujas harmonias, em uma variedade estonteante, podiam fundir-se uma às outras em um intercâmbio caleidoscópio de energia".[12] Tais capacidades de intercâmbio são apenas potencialmente sugeridas por estas tabelas e quadros que são como a ponta de um imenso *iceberg*, são representações, *mapas gerais* que devem ser pré-estudados como *portas de entrada* dos veios diatônicos que poderão oferecer vários e surpreendentes *novos* sons para uma dada *tonalidade principal*.

No entanto, não podemos confundir o ideal estético de um *continuum* cromático e nem tão pouco a impropriedade das ambições teóricas que predeterminam *ordens de vizinhança* exageradamente fixas e completas (perfeitamente geométricas, taxativamente atemporais e universais), com a ausência de uma diferenciação hierárquico-funcional efetiva entre essas vizinhanças. São diferentes relações de adjacência com eficácias e históricos nitidamente distintos na trajetória teórica e artística da tonalidade harmônica.

Em algumas vizinhanças as belezas são *clássicas* – regulam-se pelas premissas tradicionais da "Grande Teoria" [13] – como ocorre entre os tons da *dominante* e da *tônica* (p.ex., notas, acordes, regiões ou a tonalidade de Sol-maior numa música em Dó-maior; ou de Sol-menor em Dó-menor; ou ainda de Sol-menor em Dó-maior); ou como a vizinhança que se observa entre as chamadas *tonalidades paralelas* (ou *relativas*) que provocam mudança de modalidade maior-menor (Lá-menor em Dó-maior; Mib-maior em Dó-Menor). Convencionalmente (segundo normas que devem ser precisamente aprendidas) estes dois tipos de vizinhança – *dominantes* e *relativas* – desempenham papel construtor nas formas, i.e., uma função "articuladora, que apresenta a capacidade de separar e exprimir diferentes partes de uma obra musical" (DUDEQUE, 1997a, p. 23). P. ex., tais vizinhanças *clássicas* aproximam e distinguem os versos de um *Coral* de J. S. Bach; os *sujeitos* e as *respostas* ao longo da *Fuga*; os temas ou grupos temáticos das formas de *Sonata*; os *estribilhos* e *coplas* de um *Rondó*; as partes de uma *canção* de corte "A:|| B A"*;* as seções de tipo "ABACA" de uma *Polca*, *Valsa* ou *Choro*, etc.[14]

Outras vizinhanças têm outra natureza, se consagraram pela capacidade de gerar efeitos colorísticos – *trucagens expressivas* ou *dramáticas* para alguns, *ilusões românticas* ou *emoções baratas* para outros – que produzem forte impressão provocada pelas "transformações cromáticas" (KOPP, 2002), seja pelo efetivo incremento de bemóis (notas, acordes, regiões ou a tonalidade de Dó-menor numa música em Dó-maior; de Réb-maior em Dó-maior; etc.) ou pelo acréscimo de sustenidos (Mi-maior em Dó-maior; Lá-maior em Dó-maior; etc.). Como coloca Rosen, a idéia da *oposição* (*contraste*) entre tons vizinhos é mantida, mas ligeiramente obscurecida, aqui "as novas tonalidades não são convencionalmente estabelecidas: a música desliza da tônica para a mediante" (ROSEN, 2000, p. 345). Vejamos algumas menções que podem ilustrar aquilo que Rosen (2000, p. 629) chamou de a "grandiosidade vergonhosa" destas tantas vizinhanças e de seus *efeitos colorísticos*.[15]

I ♭III	[Na *Sonata para piano* nº 40 de Haydn, no segundo movimento, *Presto*, em Sol-maior] A seção intermediária começa (comp. 11) com um contraste mais forte do que o de dominante: a mediante bemolizada (**bIII**) [Sib-maior]. De acordo com o princípio da multiplicidade de significados [*Mehrdeutigkeit*] que um acorde pode assumir, ele [o Sib-maior] é reinterpretado, no compasso 12, como o **III** da tônica menor [Sol-menor], que agora conduz (comp. 14) à dominante (SCHOENBERG, 1991, P. 154).
I ♭VI	A não ser que você possa produzir, ao falar, exatamente o mesmo efeito que Mozart produz quando ele dá uma parada em Dó [maior] e começa de novo em Lá bemol [maior], você não poderá interpretar Shakespeare (George Bernard SHAW in SOLMAN, 1991, p. 96).
I ♭VI	Um repentino deslocamento para mediante ou submediante foi um efeito dramático em fins do século XVIII; estava geralmente reservado para o meio da obra, como ocorre quando Mozart vai, repentinamente, da dominante [Si-maior] para a sua mediante [Sol-maior] no sexteto de "*Don Giovanni*", no momento em que Donna Anna e Don Ottavio entram e impedem Leporello de escapar. No âmbito estilístico de Mozart, esta nova harmonia é eletrizante, sendo ressaltada por um rufo de tímpano em pianíssimo e por uma suave sonoridade de trompete (ROSEN, 2000, p. 338).
I ♭II	[No *Rondó*, último movimento da *Sonata para piano* em Mib-maior, op. 7 de Beethoven, 1796/97] Quanto ganha aqui em eficácia a tonalidade de Mib-maior ao entrar repentinamente [compasso 155] o cromatismo com Mi-maior! É certo que sem essa tonalidade de Mi-maior, o ouvido sofreria com o excesso de Mib-maior, e a conclusão, que logicamente teria que ser também em Mib maior, resultaria por isso mesmo muito mais fraca. [...] Outras relações deste tipo ocorrem [ainda em Beethoven] na *Sonata* op. 106, na terminação do desenvolvimento com Si-maior e Sib-maior [...] e no final do *Scherzo*, de novo entre Si e Sib; e na Sinfonia n. 9, I movimento, compassos 108 a 116, também entre Si-maior e Sib-maior (SCHENKER, 1990, p. 407).
I III	[Na Sinfonia "*Haffner*" em Ré-maior, KV385 de Mozart, 1782] O novo acorde de Fá#-maior aderido à esperada terça da tônica [nota fá# no acorde de Ré-maior] é surpresa, longinqüidade, separação (LA MOTTE, 1993, p. 156).
I III	[Na *Sonata para piano* em Sol-maior, op. 31, n.1 de Beethoven, 1803-4] O que significa este Si-maior do segundo tema nesta sonata em Sol-maior? Longinqüidade ou proximidade? (LA MOTTE, 1993, p. 156).
i III	Oferece especial interesse a *Fantasia* op. 77 para piano de Beethoven, pois começando em *sol* menor termina em *Si* Maior. [...] nesses casos, quem sabe os Maestros clássicos tenham intuído uma nova senda, indicando com destacados exemplos a arte do futuro (BAS, 1957, p. 327).



Como, no uso comum, Ab e E eram os *tons* [acordes, regiões ou tonalidades] mais distantes de C [na música centro-européia do século XVIII], as suas associações estavam entre as mais poderosas. Embora nunca tenha sido fixado um significado exato para essas associações, que, de resto, não são aplicáveis para qualquer obra, existe evidência de tendências expressivas gerais: Ab [4 bemóis] está ligado ao sono, trevas e morte, enquanto E [4 sustenidos] está associado a transcendência, espiritualidade e ao sublime. Assim, podemos conceber os Ab e E do século XVIII como pólos tonais dramáticos negativos e positivos a partir do centro C. O desenvolvimento do uso de E como uma tonalidade erótica no século XIX enriquece a oposição entre E e Ab através da criação de uma antítese [da teoria freudiana] *Eros* [conjunto de *pulsões de vida*]-*Tânatos* [pulsão de morte] (BRIBITZER-STULL, 2006a, p. 169).

I VI
I III

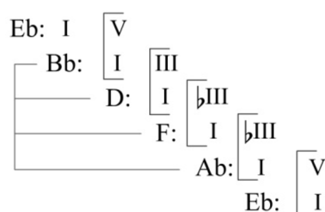
Beethoven [...] sempre tentou substituir as dominantes pelas relações de terça e arquitetar uma tensão polarizada direta da mediante para a tônica. [...] A sonata "*Waldstein*" vai para a mediante [Dó-maior vai para Mi-Maior], a sonata "*Hammerklavier*" para a submediante [Sib-maior vai para Sol-maior] (ROSEN, 2000, p. 341).

I ♭VI

Outra maneira de contornar as regras de harmonia do século XVIII é utilizar progressões através da mediante em lugar de progressões dominante-tônica. Harmonias através da mediante ocorrem em toda a obra de Beethoven [...] Em uma passagem excepcional (compassos 89-108) do terceiro movimento do Trio com piano em mib maior op. 70 n.2 (1809), a harmonia concentra-se na relação Lab maior e Mi maior (DRABKIN, 1996, p. 219).

I ♭III

Na "*Grande Sinfonia*" *em Dó Maior*, de Schubert, o tema principal do *finale* – que por sinal é composto a partir das sete notas da escala de Dó maior, e não de outras – retorna na recapitulação em Mi bemol maior. Essa transposição incomum contribui não só para o efeito expressivo ímpar da música, mas também para a sua incomparável coerência estrutural (KERMAN, 1987, p. 127).



A geração que veio depois de Beethoven [...] utilizava [...] as mediantes para efeito colorístico. Rossini, no dueto do primeiro ato de "*Guilherme Tell*", utiliza apenas deslocamentos de mediantes: Mib-maior, Sib-maior, Ré-maior, Fá-maior e Láb-Maior (ROSEN, 2000, p. 348).

III I

A cadência final que emprega o *lá bequadro* em um acorde de *fá maior* [**III**], numa cadência de *ré bemol maior*, seria impensável no século XVIII; por volta de 1840, seu estímulo harmônico ainda não havia se tornado muito comum, mas já era perfeitamente aceitável (ROSEN, 2000, p. 352).

I – III / ♭III / VI / ♭VI

A *Mazurca em Si maior*, op. 56, n°1, de Chopin, uma obra extraordinariamente criativa, vai diretamente à submediante abaixada *sol maior* [**bVI**], mesmo antes de a tônica ter sido verdadeiramente estabelecida [...] As relações de terça são exploradas no restante da peça. Uma seção [...] começa imediatamente em *Mi bemol maior* (a mediante de *si maior*) [**III**] e alterna essa harmonia com sua própria subdominante, *Lá bemol maior*, que é, por sua vez, a submediante [**VI**] de *Si maior.* [...] Dessa forma, todas as possíveis relações de mediante da tônica *si maior* são convidadas a participar dessa *Mazurca*: [...] *Mi bemol maior* [mediante, **III**], *Ré maior* [mediante abaixada, **bIII**], *Lá bemol maior* [submediante, **VI**], e *Sol maior* [submediante abaixada, **bVI**] (ROSEN, 2000, p. 353-355).

I ♭III

O primeiro ato [da ópera "*Lohengrin*" de Wagner] se inicia em Lá-maior, a tonalidade do *Prelúdio*, dirigindo-se [...] depois, para Dó-maior. "Aqui sobe o pano", assinala Wagner no primeiro acorde de Dó-maior [...] Uma tríade perfeita de Dó-maior ressoa [...] nas palavras "*Heinrich, der Deutscher König kam zur Statt*" (aproximadamente: *Henrique, o rei alemão, chegou para governar*) (LA MOTTE, 1993, p. 208-209).

I ♭VI

[Na *Polonaise-Fantaisie* op. 61 de Chopin] o programa [narrativo] começa em Láb-maior [...] mas modula [...] para Mi-maior [...]. Aqui há outra relação cromática de terça que tonalmente representa a luta entre a *Esperança* e o *Desespero* (TARASTI, 1994, p.142-143)

I – ♭VI – III

> Uma seqüência ligeiramente mais distendida pode ser encontrada na "*Polonaise-Fantaisie*" [op. 61 de Chopin], em que a harmonia vai de *Lá bemol maior* [compasso 65] para *dó maior* [compasso 71] e finalmente *Mi maior* [compasso 80] (ROSEN, 2000, p. 358).

I ♭III ♯IV

> **#IV** como meta. [...] Isto é o que acontece no Exemplo 32-18 [compassos 34 a 47 do segundo movimento do *Quarteto*, op. 54/1 publicado por Haydn em 1788], um movimento condutor de terças menores parte de G passa por Bb e alcança Db [enarmonia de C#] (ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 570).

Tais *vizinhanças expandidas de tamanha versatilidade cromática* são versões complexas de um "conto arquetípico" que a tonalidade harmônica "nunca se cansa de ouvir": "todos os movimentos clássicos contam a mesma história do abandono do tom original para explorar outras áreas tonais e depois regressar" (GODWIN, 2000, p. 145). E tais versões complexas deste mesmo errático "conto" se fizeram ouvir em diferentes mundos, gêneros e estilos da arte tonal.

A FIG. 1.3 traz alguns versos da segunda estrofe da canção "Flora" de Gilberto Gil, conforme a gravação do autor de 1978. O primeiro verso, "Tendo tudo transcorrido", apresenta a tonalidade principal da canção: Dó-maior. Mas logo adiante o terceiro verso, "Com que faço essa viagem",[16] já nos faz ouvir uma sofisticada *tonicização* para Mi-maior, um âmbito tonal com quatro sustenidos, a área tonal da *mediante* (**III**) de Dó-maior.[17]

FIG. 1.3 - Vizinhanças expandidas nos versos da canção "Flora" de Gilberto Gil, 1978

O quarto verso, “Pelo reino do teu nome”, apresenta-se no diatonismo de Fá#-maior, o “#**IV** como meta” (ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 570) que, situado na longínqua vizinhança de trítono do tom principal, transita agora por “um reino” (uma *região*) com seis sustenidos que contrasta o “lugar do poeta” (que se apresentou em Dó-maior) com o “lugar da sua musa” (o “nome da amada” que, em contra-pólo simétrico, se posta em Fá#-maior).[18] O quinto verso, “Oh, Flora, oh...”, prepara a conclusão da estrofe com uma mistura de diversos diatonismos. Começa pelo acorde de **F7M**, que tem múltiplas funcionalidades de *subdominante* (é **IV7M** em Dó-maior, **bII** em Mi-maior e **bVI** em Lá-maior), passa pelo acorde de **F#7M** (já apresentado no verso 4) e alcança o diatonismo de Lá-maior (os três sustenidos da *submediante* de Dó-maior) de onde, com o acorde **Ab7**$^{(\#11)}$, prepara o **V** (**G7sus4**) que nos reconduz ao diatonismo principal: Dó-maior.

A FIG. 1.4 traz um fragmento da canção “Sapato Velho” de Mú, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós gravada pelo grupo “Roupa Nova” em 1981. O primeiro verso, “você lembra, lembra, daquele tempo...” traz uma *prolongação* do acorde de **I** grau da tonalidade principal da canção: Lá-maior.[19] Mais adiante, o verso “água da fonte cansei de beber” repousa em **F#m**, o **VIm** grau do diatonismo principal e, a partir daí, algumas vizinhanças *transfiguradas* vão se fazer ouvir. Os dois compassos iniciais do verso “prá não envelhecer” introduzem os seis sustenidos do

diatonismo de Fá#-maior, região de *submediante* de Lá-maior, para logo concluir o verso na área tonal de Ré#-maior, a região da *submediante da submediante* situada à distância de trítono do tom principal (enarmonizada nesta partitura para Mib-maior).[20]

FIG. 1.4 - Vizinhanças expandidas na canção "Sapato Velho" de Mú, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós, 1981

A D/A E/A D A/C# Bº [...]
Vo - cê lem - bra lem - bra Da - que - le
A: I IV V IV I V

D E/D C#m7 F#m7
á - gua da fon - te can - sei de be - ber
IV V IIIm7 VIm7

B F#/A# G#m F# Dº Eb Bb7sus4 Eb Eb7sus4
prá não en - ve - lhe - cer
F#: IV I IIm7 I V VI
Região de Submediante
Eb: V I V I (V/IV)
Região da Submediante da Submediante

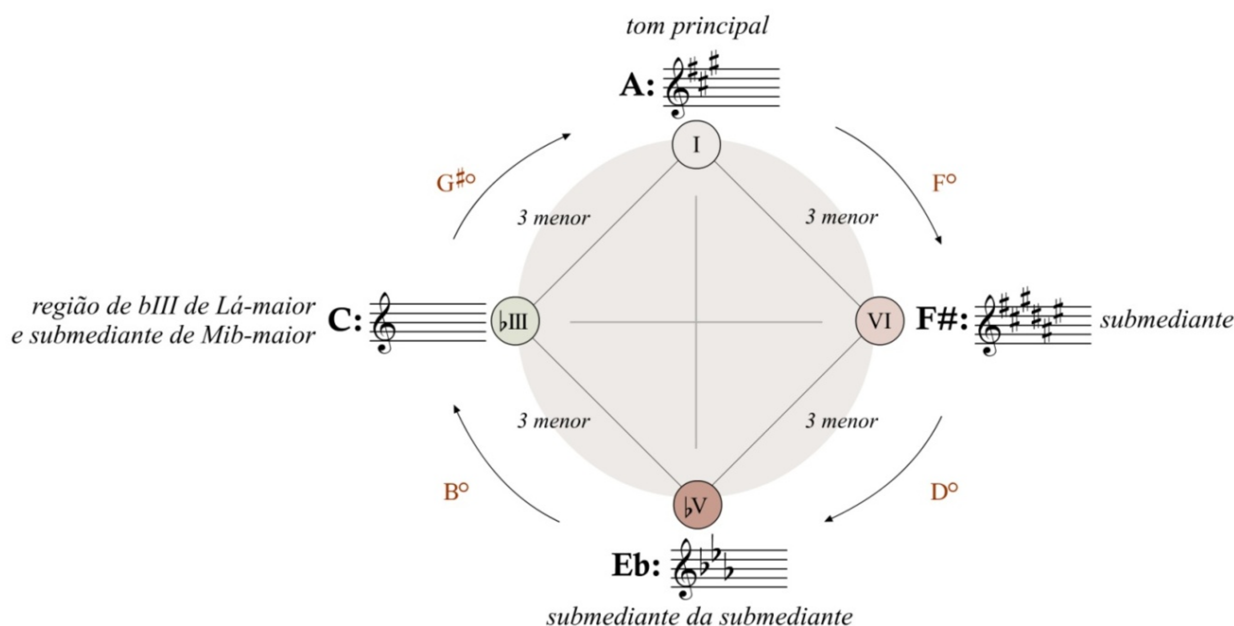
Ab7M Bb/Ab Gm7 C7sus4 C
co - mo qui - ses - se rou - bar da ma - nhã
Eb: IV V IIIm7 (V/IIm7)

F C/E Dº C Bº A [...]
um lin - do por de sol
C: IV I V I V
Região do **bIII**
A: bIII V I

O verso "como quisesse roubar da manhã" mantém o diatonismo de Mib-maior, embora não tocando o **I** grau desta longínqua vizinhança (**bV**). O verso "um lindo por de sol" se inicia na região de Dó-maior, o **bIII** grau da tonalidade de Lá-menor que, por *empréstimo modal*, se faz ouvir então no tom de Lá-maior que, enfim, reaparece justamente quando se canta a palavra "sol". Um *plano tonal* como o da canção "Sapato Velho" é bastante sofisticado, mas pode ser sintetizado por meio de um recurso teórico-descritivo que vem sendo empregado por alguns autores para evidenciar o

traçado principal dos lugares de chegada nesse tipo de progressão harmônica simétrica: o chamado "ciclo de terça menor" (BOLING e COKER, 1993, p. 17) neste caso girando em sentido *descendente*.[21] Assim, como mostra a FIG. 1.5, nos afastamos ao máximo do tom principal e voltamos para ele dando uma volta completa em um *ciclo* de *submediantes*.

FIG. 1.5 - Ciclo de terça menor localizando as principais áreas tonais empregadas na canção "Sapato Velho"



4 DAS MEMÓRIAS E ATRIBUIÇÕES AGREGADAS AO VALOR FUNCIONAL DOS ACORDES

As menções e fragmentos musicais aludidos até aqui já são minimamente suficientes para sublinhar o fato de que: a tarefa de se compreender o comportamento *funcional* destas descontinuidades discretas (diatônicas) dentro de um conjunto com tantas vizinhanças emaranhadas (que, de maneira um tanto simplista ou deturpada, pode ser confundido e grosseiramente descrito como um conjunto *aistórico* resultante da *pura* mecânica combinatória do total cromático) depende de ações conciliadas. Ações "ominiabarcantes" (MEYER, 2000. p.77), que envolvem desde o exame dos vastos repertórios dos estilos e culturas tonais até o estudo das chamadas *formas* e *gêneros musicais* que perpassam a história desses repertórios.

Para ilustração de um "o quê" está implicado nestes *exames conciliados* podemos citar, em linhas gerais, algo dos *raciocínios* e *justificativas* que sustentam a atribuição do valor funcional de *tônica* para a sofisticada (*não natural*) área tonal da *submediante*. Ou seja, enfrentar, em *exemplo* introdutório, algo das argumentações que *explicam* a *função de tônica* agregada ao acorde ou região de Lá-maior na tonalidade de Dó-maior (questão que será retomada no Capítulo 6). Para que a *autoridade* desta *atribuição funcional* não se confunda com *autoritarismo* (ou com *arbitrariedade*

pura e simples), teríamos que recuperar várias *memórias* (cf. KOPP, 2002). Uma delas é a *cultura pré-tonal* da *terça de picardia* (i. e., a *terça maior* que se apresenta *no acorde final* de um segmento ou peça no *modo menor* transformando este acorde final, que pela ambientação tonal precedente anuncia-se como acorde diatonicamente menor, em acorde *maior*).[22] Assim, por *picardia*, quando os "compositores" *inovaram* a harmonia propondo Lá-maior (submediante) para os mesmos lugares de chegada em que se usa Lá-menor (a *tônica relativa*), estavam de fato *tornando novo algo que se achava totalmente assentado na normalidade*. A inovação, a originalidade, ou a "subversão da normalidade" (TAGG, 2004) não foi propriamente a mutação para maior, e sim a re-*funcionalização*: a reinvenção *de um velho e conhecido acorde de terminação* como um novo e desconhecido *lugar de recomeço.* Posto que, para os fiéis ao monocórdio, "a própria física [...] informa que os fenômenos musicais mais espontâneos são *maiores*" (BRISOLLA, 1979, p. 26), a *inovação* não foi a *terça de picardia* (a nota **dó#** sobre o **VI** grau da tonalidade de Dó-maior), e sim, a partir daí (i.e., da tríade perfeita maior sobre este **VI** grau), a inferência de uma nova estabilização ancorada em uma ambiência diatônica na qual **fá**#, **dó**# e **sol**# passam a atuar como notas *normais* (notas *naturais* em um novo *jônico* gerador de seu próprio *campo harmônico*).[23]

Outra memória determinante na razão da "qualidade funcional" (CHEDIAK, 1986, p. 92) atribuída a um acorde/grau ou área tonal (em *discussão* aqui, ainda a sustentação da tese de que "Lá-maior tem função de Tônica na tonalidade de Dó-maior") se conserva no inseparável vínculo entre as convenções da *funcionalidade harmônica* e as convenções das chamadas *formas* musicais: trata-se de uma *"correspondência de terceira condicionada pela estrutura*" (LA MOTTE, 1993, p. 156). Na cultura das formas de *Sonata* (clássico-romântica) é consabida a convenção geral de que, na *exposição*, o *segundo tema* (ou *segundo grupo temático*) deve se apresentar assumindo uma nova região (da *dominante*, em princípio, ou alguma outra região contrastante) como uma nova *tônica*. Com isso, numa forma sonata em Dó-maior, como é o caso do primeiro movimento da "*Waldstein*" de Beethoven – sonata escrita ainda em 1803-04 e considerada "um texto central da cultura germânica" (TARASTI, 1994, p. 115)[24] –, quando, no *lugar* de um Sol-maior (a área tonal da dominante vertida em tônica, D=T), ouvimos o segundo tema exposto na tonalidade de Mi-maior, somos levados a aperceber que, em decorrência do "valor morfológico da harmonia" (RIEMANN, 1943, p. 87) ou das "funções estruturais da harmonia" (SCHOENBERG, 2004), este Mi-maior tônica está, de alguma maneira, associado ao mesmo papel narrativo-morfológico de Sol-maior tônica. Em outras palavras: em *função* da cultura da forma, do estilo e do gênero, a área tonal de Mi-maior (a *submediante* de Sol-maior) é um tipo de tônica, já que ocupa convincentemente o *lugar de residência* da tônica. Adiante, na chamada *reexposição*, a convenção

é a de que o *segundo tema* se reapresente na tônica principal da *Sonata*. Quando, na "*Waldstein*", no lugar de Dó-maior (tônica), ouvimos o segundo tema *re-exposto* na tonalidade de Lá-maior, em *função* de convenções que inter-relacionam "*tonal structure and formal design*" (DARCY, 2007), somos convidados a apreender este Lá-maior (a dita *submediante* de Dó-maior) como um tipo de tônica, já que ocupa *o lugar formal de uma tônica*.

> É difícil destacar "efeitos insólitos" na harmonia de Beethoven sem relacioná-los aos propósitos a eles vinculados. [...] a famosa passagem de dó maior para mi maior no primeiro movimento da Sonata "*Waldstein*" (1804) tem sido corretamente considerada um importante passo de Beethoven em direção ao que Tovey denominou a "travessia do Rubicão".[25] Mas não era de fato uma questão de fazer algo diferente apenas para ser diferente: a modulação para o grau da mediante maior ajuda a criar uma relação inteiramente nova entre o fim da exposição e a música que se segue, assim como tem conseqüências para o plano tonal da recapitulação e da *coda* (DRABKIN, 1996, p. 218).[26]

Em outras palavras (que ouvimos de um Schoenberg), na tonalidade moderno-contemporânea a *atribuição funcional* não se estabelece de maneira desvinculada dos papéis, seções e demais recursos discursivos que articulam as *formas musicais*. Rowell comenta: desde a *época barroca* já estamos "à caminho do mundo moderno", pois podemos

> começar a ver o surgimento das funções estruturais diferenciadas no tratamento que o compositor realizava do material musical: introduções, afirmações temáticas, continuações, transições, interlúdios, interrupções, desenvolvimentos, reexposições e conclusões (ROWELL, 2005, p. 113).

Este vínculo entre *forma* e *função* se destaca na teoria contemporânea. Riemann (1943, p. 76) fala em termos de "funções da harmonia na estrutura do período". Schenker (1990, p. 348) observa a importância da "relação de harmonia e forma para a obtenção de uma unidade superior". E, entre aproximadamente 1936 a 1948, Schoenberg refinou o argumento das "*Konstruktionelle Funktions der Harmonie*" (funções construtivas da harmonia) (CARPENTER e NEFF, 2006, p. 60-73) elaborando critérios para a avaliação crítica da escolha e distribuição dos *recursos da harmonia* segundo sua adequação ao *propósito composicional* em questão. [27]

Em suma, quando revolvemos as *memórias da arte tonal* (como a tradição naturalista da *terça de picardia* e o legado morfológico clássico-romântico, dois patrimônios musicais do ocidente escolhidos aqui para ilustrar o argumento), percebemos que a suposta *classificação autônoma e predeterminada* das *funções dos acordes* – *classificação* que hoje podemos reconhecer e manipular como uma espécie de *segunda natureza*, *senso* ou *prática comum* – é um tipo de *costume*, *cultura* ou *comportamento* que se fez possível *em função* de uma trama de diversos fatores: A *funcionalidade harmônica* finca suas raízes na arte de uma época anterior.[28] O cultivo e a

conservação desse *costume tonal* vem se dando por um tempo considerável e sua capacidade de adaptação, renovação e sobrevivência em muitos lugares e em distintas camadas sócio-culturais é notável.[29] Seu impressionante, representativo e decisivamente influente *repertório de obras* (cultas e vulgares) é capaz de atender inúmeras demandas de afetividade e sociabilidade (música reservada e pública, de festa, de culto, de lazer, comercial, artística, etc.). Seu igualmente impressionante corpo teórico, crítico e analítico, imposto como tradicional, correto, verdadeiro e convincente, conta com ações e instituições de conservação e propagação. A desenvolução deste costume *funcional* moderno-contemporâneo se deu em *pari passu* a um complexo processo de desmerecimento ou mesmo de franco extermínio de outras culturas ou sistemas musicais. Etc.

Nessa trama toda, em princípio, as *funções* harmônicas de repouso (T) e movimento (S e D) atribuídas aos acordes e regiões fundados nas mais diversas *vizinhanças* não *funcionam* por si só. Tais *funções* não existem *de fato* fora de uma *composição*, i.e., fora de contextos em que múltiplas confluências *interatuam* simultaneamente: as *funções harmônicas* apanham seus sentidos no inter-relacionamento dinâmico com diversos parâmetros musicais (condução de vozes, polaridade entre melodia e baixo, ritmo e andamento, prosódia e timbre, dinâmica e articulação, funções formais, gêneros e estilos musicais, etc.), na interação com *argumentos discursivos* mais explícitos, sugestivos ou direcionados, e na interação com variados recursos retóricos e narrativos mais conhecidos ou pré-codificados (tais como: letra, rima, métrica poética, a gestualidade das marchas, danças e balés, a trama das óperas, a enredo dos oratórios e das cantatas, a preleção das partes da missa, os afetos, etc.).[30] E mais, as *funções* dos acordes (*tensão* ou *relaxamento*, *afastamento* ou *aproximação*, etc.) contam ainda com aquela *enfatização* de seus *acentos* que ocorre na inter-relação com recursos de interpretação (expressão corporal, gestos, olhares, entonação, respiração, modulação da voz, etc.) e *mise-en-scène* (cenário, vestuário, iluminação, espaço cênico, disposição no palco, espacialização e ambientação sonora, etc.).

Recuperando *algumas imagens* – primeiramente imagens poético-musicais observáveis na canção "Sampa" de Caetano Veloso (FIG. 1.6) e logo adiante uma espécie de *resumo gráfico* da ópera "*Tristan und Isolde*" de Richard Wagner desenhado por Alfred Lorenz (FIG. 1.7) – podemos ilustrar algo dessas inter-relações, dessas articulações de "comunicação" entre "certos significados (determinadas grandezas do mundo da cultura) e certos aspectos da música" (FUBINI, 2008, p. 154). Ou, no âmbito mais restrito do que se discute aqui, aproveitar algo do que podemos *ouvir* na canção "Sampa" e no esquema de Lorenz para realçar *conversas* que se dão entre as *funções harmônicas* e *outras grandezas* que (apesar dos nossos hábitos de *analisar* as *funções* dos acordes,

não ouvindo, não olhando e *não pensando* em mais nada além das cifras) também "compõem" – e "compor" quer dizer "por junto" (TAGG, 2004) – a *obra musical* harmônica e tonal.

Conforme a gravação de "Sampa" por Caetano Veloso em seu disco "Muito (Dentro da estrela azulada)" de 1978, em Dó-maior, na primeira estrofe, as alusões ao *eu* do poeta-narrador estão associadas aos acordes da *função tônica*. Em contraste, as menções a *ela* (a cidade de São Paulo como é percebida pelo enunciador) são ambientadas com harmonias de *movimento* (*afastamento e aproximação*), i.e., *acordes de chegada* escolhidos dentre os que têm função de *subdominante* ou de *dominante* (FIG. 1.6). [31]

FIG. 1.6 - Funções harmônicas em correlação com a narrativa na canção "Sampa" de Caetano Veloso, 1978

No primeiro verso, "Alguma coisa acontece no meu coração", os lugares de chegada são **C** e **Am** (respectivamente a *tônica* e a *tônica relativa*). Após rápida preparação, o segundo verso, "Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João", que re-entoa a melodia do primeiro verso por meio de um deslocamento de uma quarta acima, se apóia nos lugares de chegada **F** e **Dm** (*subdominante* e *subdominante relativa*). O terceiro verso volta para a primeira pessoa, "É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi", e o lugar de chegada escolhido, como que intimidado pela grandeza da cidade, é a tônica **Am**. O quarto e quinto versos descrevem efetivamente as qualidades dessa cidade, "Da dura poesia concreta de tuas esquinas. Da deselegância discreta de tuas meninas" ambientando esta movimentada descrição com o acorde de **D7** (a dominante da dominante).

No início da segunda seção, o verso "Ainda não havia para mim Rita Lee" parte de **C**, se transforma em **C7** (dominante individual do **IV** grau) e daí, em "A tua mais completa..." alcança **F** que, em "tradução" se transforma em **F#º** (uma *subdominante* especialmente matizada pela coloração *blues* – numa referência sonora estereotipada ao universo *pop*/*rock* associado ao

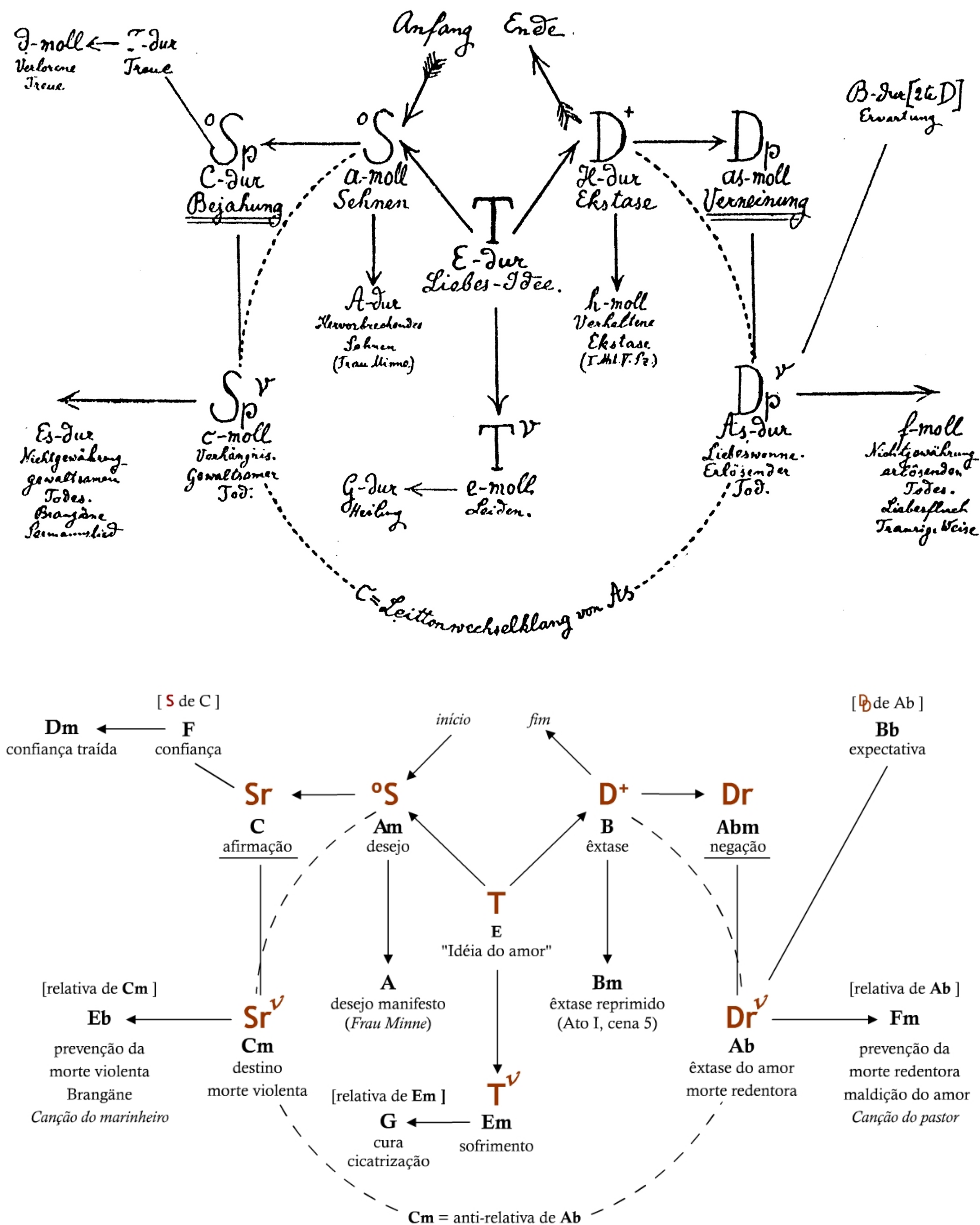
emblemático nome Rita Lee – obtida pela troca da fundamental do **IV7** por uma **b9**). O penúltimo verso (que reafirma a letra do primeiro com outra inflexão narrativa), "Alguma coisa acontece no meu...", expõe o célebre giro diatônico **||: I→VIm→IIm→V7 :||** – o "círculo em dó", uma progressão estereotipada da *balada popular romântica* latino-americana dos ano de 1950 e 1960 (LÓPEZ CANO, 2005)[32] – e conclui preparando a subdominante **Dm** que inicia o último verso**, "**Que só quando cruza a Ipiranga e avenida São João", que por fim, após o clichê cadencial **Ab→G7**, ambienta "São João", uma imagem "dela", com uma harmonia do "eu": o acorde de **C**, como se aqui, nesta tônica ao final da primeira estrofe, o poeta e a cidade fossem um ser só. Os versos narram a trama das *funções harmônicas* e, por seu turno, a trilha sonora das *funções* ambienta o sentido dos versos. Parafraseando os comentários que Rónai (2000, p. 18) faz a respeito de um *Lied* de Schubert pode-se dizer que, também aqui: *a canção ilustra o imbricamento entre texto literário e texto musical. Nada é deixado ao acaso, as nuances do poema são "traduzidas" em acordes*. Por fim, vale recuperar o parágrafo inicial da análise de Tatit (1996, p. 278-298): "Sampa, composição das mais inspiradas e com espaço reservado na antologia dos clássicos da MPB, ilustra com precisão a habilidade de Caetano em produzir encantos".[33]

Não fosse o incomodo das *distâncias*, aquilo que Schoenberg escreveu a propósito da *música descritiva* (canções, óperas, obras corais, poemas sinfônicos, etc.) poderia ser apropriado para descrever essa espécie de *simbiose* que se passa em canções como "Sampa": "nem o texto, nem a música expressam seu sentido completo quando isolados um do outro. Sua união é um amálgama comparável a uma liga cujos componentes só podem ser separados por meio de complicados processos" (SCHOENBERG, 2004, p. 99).

Mas a *formulação* schoenberguiana é consabidamente apropriada para aquela espécie de "imbricamento" ou "tonalidade associativa" (BAILEY apud BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 322) que ouvimos nos *dramas em música* de Wagner.[34] Em 1926 o musicólogo Alfred Lorenz – o acadêmico que "compreendeu o problema da forma e da tonalidade em Wagner e expôs seus segredos analiticamente" (BENT, 1987, p. 47) – publicou o segundo dos quatro volumes do seu "*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*" (*O segredo da forma em Richard Wagner*), "um marco na história da análise" (idem). "Um estudo imenso e imensamente complexo [...] que desfrutou prestígio considerável durante muitos anos antes de ser demolido por especialistas recentes em Wagner" (KERMAN, 1987, p.94).[35] Neste segundo volume, com a "análise" da ópera "*Tristan und Isolde*" escrita por Wagner entre 1857 e 1859, Lorenz propõe o gráfico, reproduzido (e livremente traduzido) na FIG. 1.7 a partir dos estudos de Hyer (1989, p. 261-271; 1995) e Powers (1980), que ilustra a tese nada modesta de que "o Tristão inteiro nada mais é do que

uma grande cadência frígia **iv**^{6} para **V** [**Am/C→B** no tom de Mi-maior] dimensionada em escala gigantesca” (LORENZ apud POWERS, 1980, p. 26).[36]

FIG. 1.7 - Oposições entre tonalidades e funções tonais ao longo da ópera “*Tristan und Isolde*” de Wagner, em correlação com as oposições do conteúdo dramático, conforme Lorenz, 1926.



O propósito com estas imagens (de "Sampa" e do gráfico de Lorenz) é sublinhar que as *funções harmônicas* (T, S, D) se constroem na *conversa* com outras *funções*, muito variáveis, que em música, são postas junto. A *função* harmônica não se apresenta como um valor descontextualizável, inequívoco e unidimensional. A função não se isola do fenômeno. O fato de que tais *conversas* (associações, imbricações, etc.) que se dão entre o "estudo do *significante* (isto é, da estrutura analítica do fragmento musical, das suas regras internas, da sua estruturação) [...] com a análise correspondente do seu *significado* no mundo da cultura" (FUBINI, 2008, p. 154) não sejam conversas fechadas, sumárias, definidas e terminantemente explicadas, não são propriamente fatos problemáticos para a arte tonal de fundo romântico. Antes o oposto, a *função* se afirma a cada momento tirando proveito de associações diversas que se constroem e se desmancham no decorrer dos processos criativos que estimulam o *fazer* e o *ouvir* música. Logo que uma relação de significado se estabelece "nos sentimos imediatamente obrigados a abandonar toda analogia determinada" (WAGNER apud DAHLHAUS, 1999, p. 131), pois um sentido único não pode ficar para sempre impregnado em uma *função*, que deve mais é ser capaz de atrair sentidos já se desvencilhando deles em busca de outras *conversas*.[37]

Assim, por um lado, a *funcionalização das vizinhanças tonais* – os *porquês*, as *razões*, as *explicações* ou as *causas* que sustentam as *regras* que nos ensinam quais são os *graus* e/ou *regiões* que correspondem às funções T, S ou D – não é uma disposição totalmente objetiva, mas por outro, também não é uma manifestação cegamente subjetiva. A funcionalização harmônica não é uma *teoria exata,* perfeita*,* auto-suficiente e plenamente respaldada em um conhecimento *a priori*, totalmente lógica, fechada, coerente, sem furos ou exceções, não é uma convicção intelectual gerada apenas no interior da própria razão, uma mecânica inalterável que se mantém impassível aos fatos e experiências. Mas também não é uma capacidade totalmente incógnita, um conhecimento exclusivamente dependente do traquejo *prático* ou da *intuição genial*, não é uma mistura indistinta e alógica, desconhecida ou destituída de qualquer *método* ou *razão de ser*.

A teoria da funcionalidade dos acordes, regiões e tons vizinhos é algo como uma *teoria da prática*, uma espécie de *teoria disposicional da ação,* é uma normalização de uma maneira de fazer incorporada que media as posições deste dualismo extremo (*objetivismo versus subjetivismo*). A *função harmônica* é então um tipo de *saber* inculcado que, reunindo um composto de preceitos que geram os fazeres harmônicos e as representações destes fazeres, se funda em costumes, comportamentos, valores e grandezas que, na história da cultura, apreendemos através de conceitos inexatos e abrangentes como o de *éthos*[38] e o de *habitus*.[39]

Antes de qualquer fórmula cientificista ou *ação lógico-racional* a ser seguida, a funcionalidade harmônica é algo (um *éthos*, um *hábito*) que está à disposição da "capacidade inventiva dos agentes" (WACQUANT, 1991, p. 35). Como tantas outras *ações* que desempenhamos e *verdades* que acreditamos, "como história individual e grupal sedimentada no corpo, como estrutura social tornada estrutura mental" (WACQUANT, 1991, p. 37), a *arte de forjar sucessões harmônicas funcionalmente convincentes – a arte de* criar, recriar, citar, misturar, alterar, re-significar sucessões de acordes ou combinações de regiões tonais – é um *hábito* que, parafraseando Wacquant, permite aos músicos proficientes da harmonia tonal produzir *impensadamente* combinações corretas, eficientes, belas ou sublimes, de acordo com *regras partilhadas* de uma maneira, ao mesmo tempo, *inventiva* e *previsível*.

No entanto, como o "domínio do formalismo analítico em nossa profissão" (CHRISTENSEN, 2000, p.21) nos mal educou a pensar a *função harmônica* como algo absoluto, desvinculado de tudo (desvinculada da letra, da prosódia, da pronunciação, da atitude, do gênero, do timbre, das imagens *extra-musicais*, da mixagem, etc.) pode ser que as *análises* de tendência *omniabarcante* – i.e, interpretações e justificativas que preferem procurar as razões de ser das *regras da nossa arte* nas *memórias* de longa data, abrangentes e inexatas, nos arrazoados impuros ou mesmo incoerentes e ilógicos – realmente excedam aos limites das *aulas* e dos *tratados* de *harmonia*. Excedam porque, como argumenta Meyer (2000, p. 40-42), a harmonia passou a ser positivamente entendida como uma *disciplina* regida por *regras sintáticas* plenas. *Regras* supostamente *objetivas* que acabaram se tornando independentes das pessoas, culturas e dos estilos que empregam a harmonia tonal. Disciplina, ou *ação racional*, fechada em si que se vê capaz de se autogovernar segundo suas próprias *leis*, segundo sua própria *sintaxe* e que se mantém livre de qualquer influência até mesmo de uma de suas incontestáveis matrizes, a velha arte da *condução de vozes*, uma vez que, em certo momento dessa história toda, foi possível uma suposição limite como: "um tratado de harmonia deve ocupar-se somente das sucessões harmônicas e não da condução de vozes" (SCHOENBERG, 2001b, p. 179).

Entrementes, passados cento e tantos anos de experiência com as interpretações teórico-funcionais para a arte harmonia, vamos notando que, quando descartamos em extremo toda apreciação *diversificada* em favor de uma suposta *autonomia de sintaxe específica*, corremos o sério risco de que as teses *em si* da *pura* harmonia realmente se mostrem como *regras* pouco convincentes, *leis* excessivamente arbitrárias, demasiadamente desvinculadas da arte, totalmente discutíveis e até mesmo ingênuas. E com isso podemos dar a entender que então, qualquer um, a qualquer momento, pode *inventar* mais um *novo sistema de leis* para a velha poética da montagem, escolha e combinação dos *acordes*, *regiões* e *tonalidades* na cultura tonal.[40]

5 MAPEAMENTO DAS ÁREAS TONAIS QUE ABASTECEM A TONALIDADE

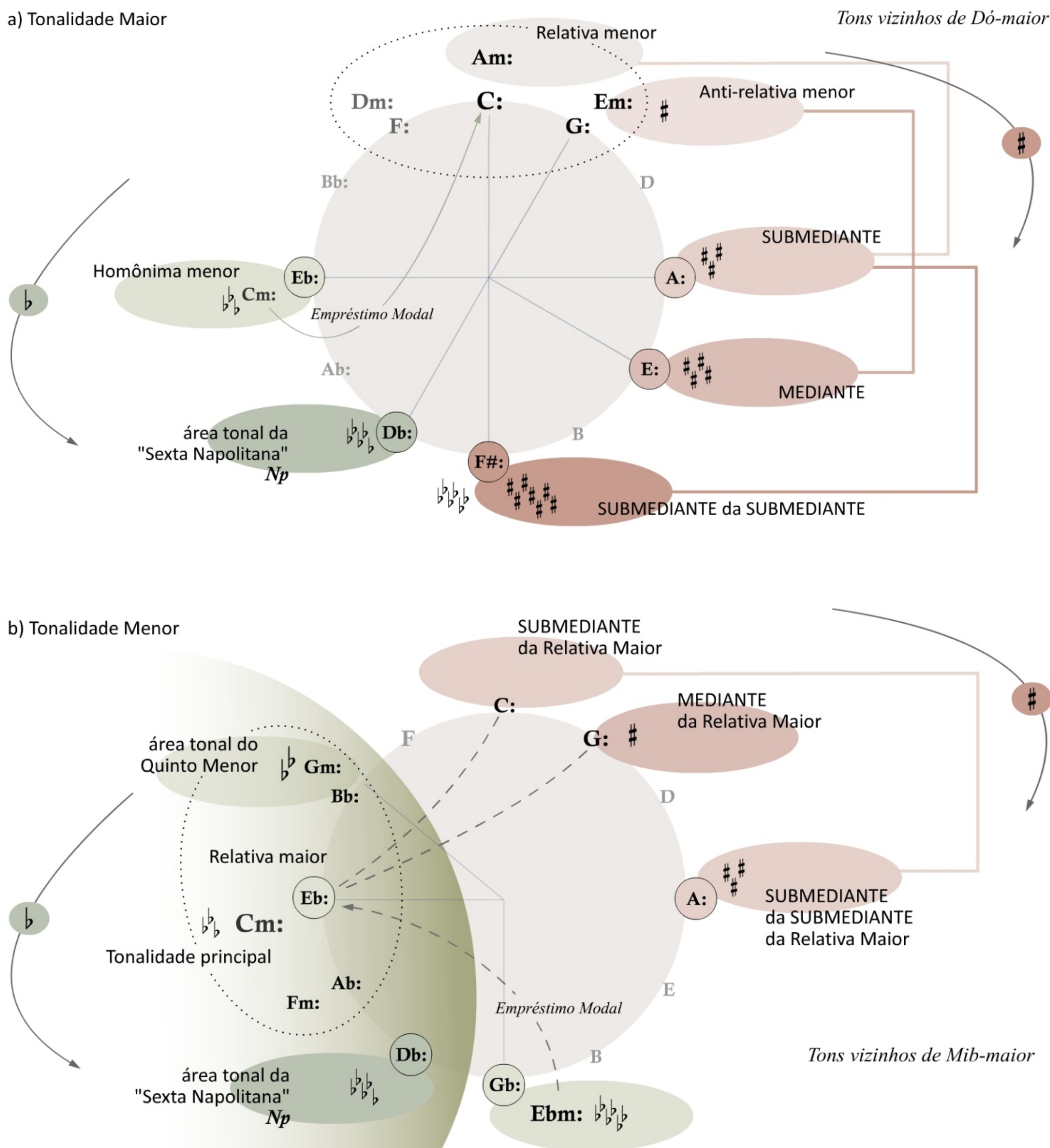
A transição da monotonia para a harmonia passará sem dúvida através da desarmonia – e somente no final nasceria uma harmonia.
Novalis, *Fragmentos I, 11* [c. 1797] (1988, p. 143)

Se uma peça de música fosse toda no mesmo Tom, o resultado seria uma espécie de uniformidade fastidiosa: esta uniformidade se designa exatamente pelo nome de Monotonia (um só Tom) [...] torna-se necessária a mudança de Tom. [...] Mas de todos esses Tons, qual é o que se deve adotar?
François-Joseph Fétis, *A música ao alcance de todos* (1858, p. 78)

O conteúdo da FIG. 1.2 aparece redesenhado na FIG. 1.8 que – retomando a clássica geometria teórica do *círculo das quintas* e procurando dialogar com um histórico de diversas tentativas de representação do espaço tonal (cf. FIG. 7.9) – pode nos ajudar a apreender algo mais sobre essa capacidade de expansão para tons vizinhos próximos ou remotos que a tonalidade contemporânea administra.[41] Nesta imagem parcial, panorâmica e genérica da "tonalidade funcional" (LESTER, 2005, p. 17) o termo de *cifra* seguido de *dois pontos* (como em **C:**, **Cm:**, **Db:**, **A:**, etc.) é uma abstração que armazena grandezas tonais diversas que, por razões apenas expositivas, serão descritas a seguir em três níveis que se interpermeiam (ou mesmo se confundem). Tal termo de *cifra* com *dois pontos* é uma *convenção* técnica usual em estudos de teoria, harmonia e análise musical que, nas entrelinhas, deixa transparecer certas convicções de uma *filosofia da arte* de fundo romântico que defende que "na multiplicidade das aparências, esconde-se sempre uma origem comum" (BARROS, 2007, p. 106) e que "cada unidade em sua absolutez, compreende de novo todas as outras" (SCHELLING apud BARROS, 2007, p. 108).[42]

Em um primeiro nível o termo de cifra seguido de dois pontos indica um *acorde específico* (tríade ou tétrade) que se assenta sobre o primeiro grau de uma *área tonal.* Mas, já entendendo "grau, como unidade abarcadora de ordem superior" (SCHENKER, 1990, p. 389), em um segundo nível os *dois pontos* indicam *regiões*. Ou seja, indicam todo um campo de acordes contidos no âmbito diatônico de cada termo de cifra assinalado com os dois pontos. Assim, como detalha a FIG. 1.1a, em **C:** estão contidos os acordes/graus **C7M**, **Dm**^{7}, **Em**^{7}, **F7M**, **G7**, **Am**^{7} e **Bm**$^{7(b5)}$, bem como as *tensões diatonicamente disponíveis* (6ªs, 9ªs, 11ªs, etc.) para cada um destes acordes/graus e, ainda, as *escalas* (ou *modos*) atreladas a cada um deles (respectivamente Dó-jônico, Ré-Dórico, Mi-frígio, Fá-lídio, Sol-mixolídio, Lá-eólio e Si-lócrio). De maneira similar, ainda na tonalidade maior (FIG. 1.8a), isso também ocorre no interior das regiões **Db:**, **Eb:**, **Cm:**, **Am:**, **Em:**, **A:**, **E:** e **F#:**. Como detalha a FIG. 1.1.b, em **Cm:**, resumidamente, estão contidos os acordes/graus **Cm**^{7}, **Dm**$^{7(b5)}$, **Eb7M**, **Fm**^{7}, **G7**, **Ab7M** e **Bb**^{7}, bem como as *tensões diatonicamente disponíveis* para cada um destes acordes/graus e ainda as *escalas* (ou *modos*) atreladas a cada um deles (respectivamente Dó-eólio, Ré-lócrio, Mib-jônico, Fá-dórico, Sol-mixolídio$^{(b9,\ b13)}$, Láb-lídio e Sib-mixolídio). De maneira similar, na tonalidade menor (FIG. 1.8b), isso também ocorre no interior das regiões de **Db:**, **Gm:** e **Eb:**.[43]

FIG. 1.8 - Mapeamento visual dos conjuntos diatônicos regulares que abastecem a tonalidade maior e menor[44]



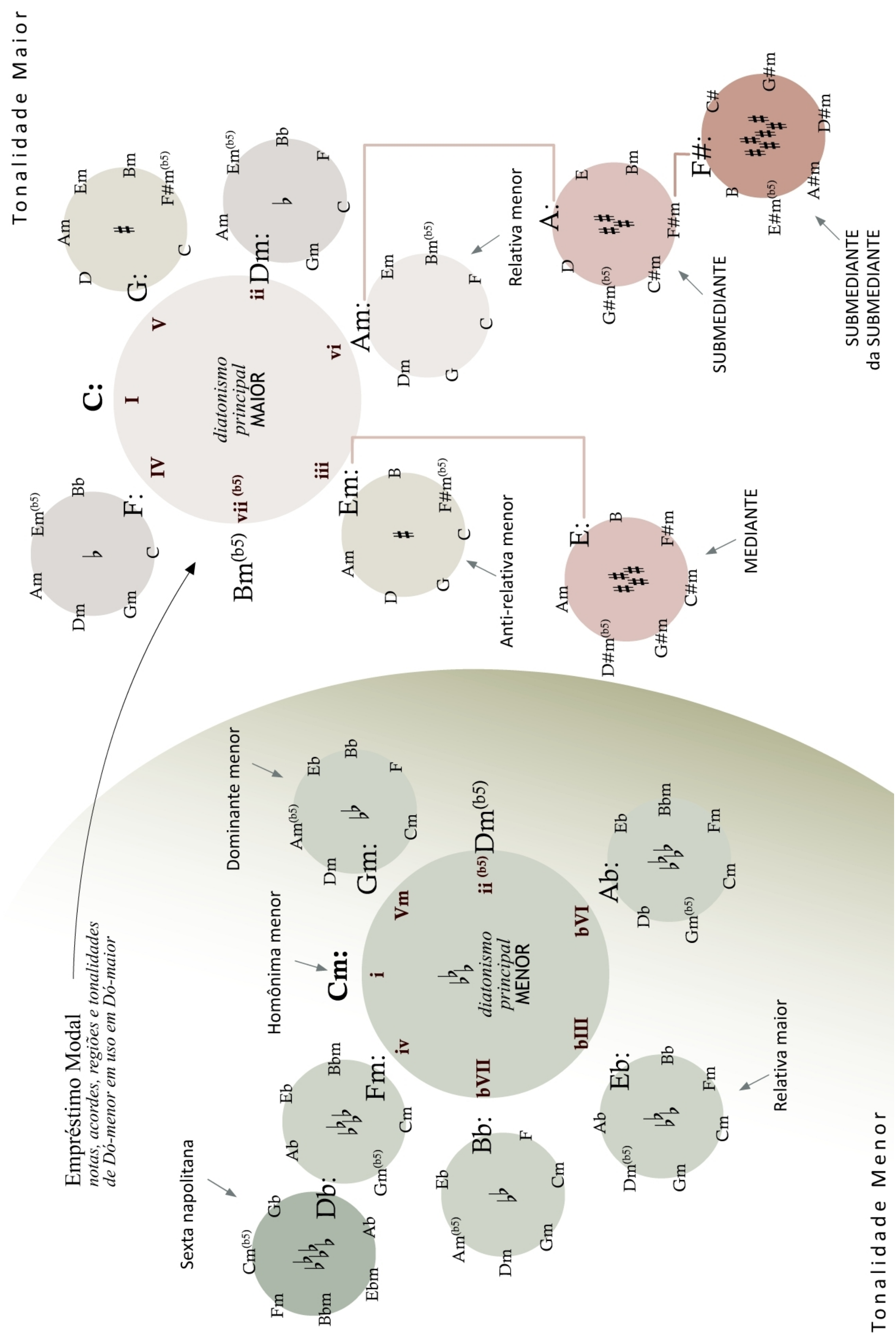
Olhando mais de perto podemos ver mais áreas tonais neste mesmo segundo nível: guardados no interior de cada região assinalada com os dois pontos, todos os *acordes/graus* que, em seus respectivos diatonismos, são de tipo *perfeito maior* ou *perfeito menor* são também *acordes/graus* capazes de assumir o papel de um **I** grau coadjuvante e, assim, demarcar uma nova *região* secundária.[45] Então, no âmbito do diatonismo principal **C:**, além das regiões da relativa menor (**Am:**), da região da dominante (**G:**) e da anti-relativa menor (**Em:**) já destacadas na FIG. 1.2, existem ainda as "armaduras imaginárias" (GUEST, 2006a, p. 63) dos tons secundários

Dm: (a *região* do **IIm**) e **F:** (a *região* da *subdominante*). No âmbito do diatonismo principal **Cm:** além das regiões da relativa maior (**Eb:**) e da região de quinto menor (**Gm:**) já destacadas na FIG. 1.2, existem ainda as armaduras imaginárias dos tons secundários **Fm:** (a *região* da *subdominante menor*), **Ab:** (a *região* do **bVI**) e **Bb:** (a *região* do **bVII**). Temos então um amplo estoque de *acordes/graus* e *regiões* que não aparecem de forma explícita na FIG. 1.8. *Recursos* que estão subentendidos, guardados no interior de cada região demarcada com os dois pontos.

Para desenharmos um planisfério mais completo dos *lugares de chegada da tonalidade*, a partir do que as FIGuras 1.2 e 1.8 podem sugerir, temos que visualizar várias *órbitas individualizadas* (similares aos *sistemas diatônicos* descritos na FIG. 1.1) para cada uma das *regiões* que aparecem sinalizadas com dois pontos. Este é o *cosmos* abstrato que a FIG. 1.9 procura representar posicionando em ciclos de 5ªs os *graus secundários* assentados no interior das *regiões* assinaladas ou subentendidas na FIG. 1.8. Conhecer a riqueza deste "caleidoscópio de energia" e dominar em detalhes a magnitude deste planisfério de "variedade estonteante" (ROSEN, 2000, p. 360) não é tarefa a ser encurtada por atalhos *práticos*. Mas, sem algum tipo de mapeamento-modelo deste *cosmos* tonal que vem sendo sistematicamente explorado e normalizado desde antes do século XVII, tão árdua tarefa (para dizer como o célebre Johann Joseph Fux dizia já em 1725) pode mesmo "consumir toda uma vida" (FUX, 1971, p. 19). Frente a tudo isso e, principalmente, frente a diversidade dos entre-percursos que encontramos no repertório, este mapa (FIG. 1.9) é claramente insuficiente, mas já indica alguns princípios que nos serão úteis no trajeto.[46]

Em um terceiro nível, este mesmo fenômeno se observa nas *funções estruturais* de longa duração, o que nos reconduz aos assuntos das *formas musicais*. No primeiro nível estaremos lidando com *acordes* (suas tensões e escalas) no interior do verso ou da frase. No segundo nível devemos estar observando o plano das *regiões* que se instalam em segmentos que abarcam grupos de acordes (versos, frases, estrofes, seções, introduções, codas, etc.). E, neste terceiro nível de vizinhança, os dois pontos demarcam as *tonalidades* para as quais a música eventualmente vai *modular* em cada um dos *movimentos* (como acontece nas *Sinfonias, Concertos, Quartetos*, etc.) e/ou, em cada um dos *temas* ou *grupos temáticos* (como acontece no interior das *formas de Sonata*), em cada uma das *coplas* de um Rondó, em cada parte (usualmente de 32 compassos) de um *Choro* ou de uma *Valsa,* ou então em uma seção B (usualmente de 8 ou 16 compassos) das formas AABA que ouvimos nas *Canções*, nos *Minuetos* clássicos e nos *Scherzos* românticos. Tais *tons vizinhos* que contrastam os movimentos e/ou demarcam as seções das formas musicais são também possíveis interlocutores coadjuvantes, são muitos e, quando individualmente observados, se mostram como conjuntos tão amplos e sofisticados como a própria tonalidade principal abstratamente pré-representada nas FIG. 1.8 e FIG. 1.9.

FIG. 1.9 - Visualização hipotética dos ciclos diatônicos secundários nas tonalidades de Dó-maior e Dó-menor [47]



Em suma, concentrando inúmeros detalhamentos os dois pontos abreviam a potência de expansão e diversificação latente em todos os níveis no conjunto de alturas tonais: *mais notas, mais escalas, mais acordes, mais regiões e mais tonalidades*. E o uso do mesmo e único sinal sistêmico – notando que na tradição teórica austro-germânica existe mesmo uma única palavra capaz de abarcar tudo isso: "*Kläng*" (para som, tom, nota, escala, acorde, região, área tonal ou tonalidades)[48] – traduz a convicção de que estes diferentes níveis ("particulares" e repletos de diversidade interna) são essencialmente manifestações de um mesmo fenômeno ("universal"): *a tonalidade harmônica,* coesa e plena que em si carrega os três "cânones gerais da beleza: *unidade*, *complexidade* e *intensidade*" (NATTIEZ, 2005b, p. 13). A convicção de que "o universal e o particular coincidem: o particular é o universal aparecendo sob diversos condicionamentos" (GOETHE, 2005, p. 263).

Barce faz um sucinto e esclarecedor comentário que revela convicções *organicistas*, físico-naturalistas e estético-filosóficas impregnadas na teoria harmônica contemporânea: as "nomenclaturas abreviadas" (do tipo "**C:**" e/ou "Dó-maior") "se referem igualmente a acordes ou a tonalidades. Isto pode parecer um tanto anfibológico [duplicidade de sentido, ambigüidade], porém possui uma lógica interna: [...] [todo *som* implanta um *acorde* e] todo *acorde* implanta uma tonalidade, ainda que momentaneamente" (BARCE, 1978, p. 24). Ou, numa imagem goethiana igualmente lapidar: "a semente e a flor são manifestações de um princípio único" (MEYER, 2000, p. 460).

Antes de seguir são oportunas *duas observações* de grande relevância para a cultura tonal. Uma primeira é: em virtude da decantada *unidade orgânica* do sistema este vasto *potencial de expansão por misturas* (que nos permite escolher e combinar diversas *alturas estrangeiras numa única tonalidade*) vai se manifestar também em fenômenos de curta duração: *notas ornamentais, tensões, acidentes ocorrentes* no trajeto das escalas. Tais efeitos expansivos "funcionam, principalmente, como enriquecimentos harmônicos e, portanto, aparecem, com freqüência, em trechos muito curtos, até mesmo em um único compasso" (SCHOENBERG, 2004, p. 100). Escrevendo em 1906, Schenker – um teórico da harmonia que tratou as *misturas* como um de seus temas preferidos – abre sua primorosa seleção de "exemplos de misturas" observando que os efeitos dessas *hibridações* podem ser muito rápidos.

> A mistura é independente do tempo, o que quer dizer que a mistura pode mover-se em quantidades *variáveis* em qualquer momento. O número de compassos não determina o momento da mistura, pois esta [...] pode ter lugar na duração de uma semicolcheia, ou de uma fusa, e pode ocorrer só em um elemento isolado; de maneira que não seria justo negar a existência de uma mistura só porque sua duração seja mínima (SCHENKER, 1990, p. 146).

A segunda observação é: sejam nos eventos de curta duração ou nas construções de grande fôlego, os efeitos de mistura (**Eb:** em **C:**, **Fm**: em **C:**, **Db:** em **C:**, **E:** em **C:**, **A:** em **C:**, etc.), sem dúvida, são *intensos* e *dinâmicos*. Mas, tais efeitos de "variedade estonteante" (ROSEN, 2000, p.

360) têm igual valor, força, peso? Não. Um parâmetro *diferenciador*, genérico e insuficiente quando considerado por si só, mas de grande eficácia nos processos criativos da cultura tonal, que podemos recuperar a partir da FIG. 1.8, nos ensina que: seja por um *hábito* de associação ou por alguma razão transcendente, seja no *tom maior* ou no *menor*, o caminho em direção ao acréscimo de bemóis é uma polarização capaz de "escurecer" ou introduzir "cores frias" na tonalidade principal. Em contrapartida, o acréscimo de sustenidos é uma polarização capaz de introduzir "mais brilho" ou uma "coloração mais quente" (BAS, 1957, p. 327). Para ilustrar rapidamente o peso dessas *associações* (que, insistindo, dependem de *acordos* com diversos componentes e não apenas de uma suposta capacidade autônoma da harmonia)[49] vale reler algumas passagens emblemáticas.

A partir do seu estudo do "conceito de harmonia", enfocando as repercussões das teses de Goethe no "pensamento estético-musical" de Ernst Mahle, Barros escreve,

> A partir de dó maior, a "luminosidade" se intensifica, à medida que vão sendo acrescentados sustenidos para formar os outros tons maiores. No sentido oposto, o acréscimo de bemóis significa um aumento da "sombra". A progressiva intensificação da luz e da sombra conduz a um ponto comum, as tonalidades enarmônicas de fá# e solb. (BARROS, 2006, p. 516)

Em seu "*Harmonia*", Ian Guest registrou algo de uma experiência semelhante:

> Arriscamos dizer que na "topografia" ou "relevo" musical a direção ascendente [o aumento de sustenidos] busca o *brilho* (montanha) enquanto a descendente [o aumento de bemóis] busca a *plenitude* (planície). Ao modularmos de tom maior para outro maior um tom acima, aumentamos a armadura em 2 sustenidos ou diminuímos em 2 bemóis e estamos caminhando em direção ao brilho. Entretanto, a partir da diferença de cinco acidentes aproximadamente, a noção brilho/plenitude se confunde [...]. Modular de Dó para Réb, por exemplo, indica aumento de brilho; modular de Dó para Si indica plenitude. Experimente modular de Dó para Mi e em seguida de Dó para Mib. Note o efeito de "alargamento" (plenitude) nesta última modulação. Note o "brilho" na primeira (GUEST, 2006b, p. 89).

No verbete *chromatique* de seu "*Dictionnaire*...", Jean-Jacques Rousseau escreve:

> O cromatismo varia e embeleza o *diatônico* com semitons, que produzem na Música, o mesmo efeito que a variedade de cores produz na pintura. [...] Como com cada nota se muda de tom no [gênero] *cromático*, há que se limitar e regular essas sucessões por temor a perder-se. [...] O gênero *cromático* é admirável para expressar a dor e a aflição: seus sons reforçados, quando sobem, arrebentam na alma. Não é menos enérgico descendendo; em tal caso, parece que se escutam verdadeiros lamentos. Este [...] gênero, fortalecido por sua harmonia, consegue ser apropriado para tudo [...] De resto, quanto mais energia tenha esse gênero, não deve ser esbanjado. Semelhantes a esses manjares delicados cuja abundância logo enjoa, tanto seduz se sobriamente economizado, como se converte em repugnante quando esbanjado (ROUSSEAU, 2007, p. 158-159).[50]

Para Schoenberg,

> A utilização contínua de muitos acordes derivados da **sd** [subdominante menor, i.e., acordes derivados de **Fm:** em **C:**] pode obscurecer a tonalidade (SCHOENBERG, 2004, p. 76). Luzes mais penetrantes, sombras mais escuras: a isto servem esses acordes mais distantes (SCHOENBERG, 2001b, p. 325).

Comentando um fragmento cadencial do *Quarteto de cordas* em Sol-maior, KV 387, de Mozart, Schenker arremata: "que efeito tão maravilhoso, justo neste último momento, o desta nuvenzinha do modo menor [notas de Sol-menor] que aparece no tranqüilo céu! [de Sol-maior]" (SCHENKER, 1990, p. 158).

> Ao trazer para este capítulo das misturas um grande número de exemplos escolhidos nas obras de Mozart, tive a intenção deliberada de mostrar como nosso grande maestro se inclinava freqüentemente a introduzir elementos do modo menor em contextos categoricamente maiores. A melancolia e a tristeza eram muito mais familiares a Mozart do que acreditam as pessoas, imaginando-o como um espírito eternamente luminoso e sem nuvens! (SCHENKER, 1990, p. 159).

Tais *misturas mozartianas* são célebres – relembrando aqui a supracitada analogia do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856-1950) que, citando Mozart, compara eficiência e expressividade dramática com a aparição do acorde de Láb-maior no tom de Dó-maior (in SOLMAN, 1991, p. 96). Foram também observadas em uma publicação de 1844, o "*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*" do compositor, professor e musicólogo belga François-Joseph Fétis (1784-1871), que elegeu as *misturas* harmônicas de Mozart como emblemáticas daquilo que chamou de ordem "*pluritonique*" da tonalidade: "Mozart parece ter sido o primeiro a compreender que existia uma nova fonte de expressão e um alargamento do campo da arte na propriedade dos acordes [...] modificados por substituições do modo menor" (FÉTIS apud SASLAW, 1992, p. 360).

Superando antinomias ingênuas e insuficientes para o enfrentamento de uma tonalidade harmônica madura e francamente cromática, tais comentários podem ser realçados com aquela útil e sugestiva analogia entre, por um lado, este recurso dramático-musical das "misturas" tonais ("uma nova fonte de expressão" obtida com o uso de "nuvenzinhas do modo menor" no "tranqüilo céu" do modo maior) e, por outro, aquela mencionada figura retórica que, de maneira comparável, também harmoniza caracteres opostos numa única expressão: o *oximoro*.

> Figura de linguagem. O oximoro [Grego, *oxymoros*, agudamente néscio] consiste na fusão, num só enunciado, de dois pensamentos que se excluem mutuamente. Pode formar-se de palavras, frases, ou orações contrastantes, cujo encontro gera paradoxo, motivado pela "tensão entre o portador da qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio predicado)"; "tensão entre qualidades (adjetivos, advérbios)"; pela "*distinctio* enfática, que afirma a existência e inexistência simultâneas de uma mesma coisa" (H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*). Espécie de antítese reforçada ou concentrada, o oximoro caracteriza-se, estruturalmente, pela combinação numa unidade [...] de duas declarações antagônicas [...]. Conhecido desde a Antiguidade clássica, o oximoro alcançou grande voga durante a hegemonia do Barroco (século XVII) [...] seu emprego continua até nossos dias, inclusive na linguagem cotidiana, em expressões como "ilustre desconhecido". Exemplos: "Amor [...] é ferida que dói e não se sente; É um contentamento descontente" (Camões, *soneto*); ["lúcida loucura", "culpa inocente", "eterno instante", "movimento apolítico", "música silenciosa", "o silêncio diz tudo"] (MOISÉS, 1999, p. 378-379).

Como no verso “o nada que é tudo” (no poema “Ulisses” de Fernando Pessoa), o oximoro evoca um sentido profundo (um “por dentro”) sob a aparência de algo simples (como no caso de um *simples* “Láb-maior” que, por fora, é apenas um tão comum “acorde perfeito maior”). O seu significado literal nos leva a algo truncado, antilógico (no caso, levando as coisas ao pé da letra, o acorde de “Láb-maior” e o sistema diatônico de “Dó-maior” são grandezas “que se excluem mutuamente”) e com tal “fusão”, somos convidados a procurar algum sentido que, algures, transcende aquilo que concretamente se faz ouvir. Para concluir, sublinhando *complexidades* romântico-contemporâneas desta analogia (que, adiante, voltará a ser útil), podemos reler uma íntima passagem autobiográfica na qual Chopin nos dá pistas sobre a necessidade – “intrinsecamente ligada à condição comum e impura dos nossos negócios humanos” (GOEHR apud RIDLEY, 2008, p. 27) – de oximoros harmônico-musicais que possam estabelecer associações dessa espécie (alguma “antítese concentrada” ou alguma combinação de “unidades antagônicas” que afirmem “a existência e inexistência simultâneas de uma mesma coisa”):

> Por fora sou alegre, sobretudo se me encontro entre os nossos – por dentro, porém, há algo que me assassina, idéias sombrias, inquietações ou insônia, nostalgia, indiferença em relação a tudo; alegria de viver e logo depois vontade de morrer... (CHOPIN apud KIEFER, 2005, p. 225).

Assim, somando-se ao conjunto das crenças pré-tonais e tonais que nos convencem que os “tons” possuem “características” que agitam “afetos” (cf. STEBLIN, 1981) e que nos ensinam a *adequar* os textos, assuntos, ocasiões, gestos e afeições *tristes ao modo menor* e, de contrário, as coisas *alegres ao modo maior*,[51] estas *associações de sons, humores e imagens* (RATNER, 1992, p. 7-9) – como a que sugere a vinculação do *sombrio* (o *noturnal*, o *introspectivo*, o entristecido*, o patético*) a aparição de *mais bemóis,* ou “*flatness*” (CHAFE, 2000, p. 148) *e,* pelo lado oposto, a vinculação da *luz* (o *claro*, o *jubiloso,* a *evidência,* a *positividade, o afirmativo*) a aparição de *mais sustenidos, ou* “*sharpness*” (idem) –*,* por mais que possam se mostrar como *associações frágeis* (imprecisas, subjetivas, sentimentais, intuitivas, impuras, não sistemáticas, irracionais e demasiadamente comprometidas com um psicologismo amador ou romântico), conformam uma prolongada cultura de *metáforas* com sérias implicações *técnicas, teóricas, valorativas, analíticas e artísticas* para os *iniciados* em nosso ofício.

Capítulo 2

6 DAS NOÇÕES DE SUBDOMINANTE, DOMINANTE E TÔNICA: DISTINGUIR PARA UNIR

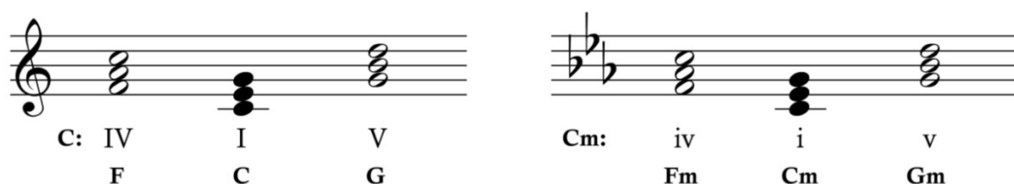
Até mesmo as formas dos utensílios da mesa – pratos, travessas, faca, garfos e colheres – daí em diante nada mais fazem do que variar temas do século XVIII.
Norbert Elias (1994, p. 114)

A beleza é multíplice, entre coisas completamente similares, não existe beleza. [...] *A beleza se revela no engate das partes distintas: a beleza de tudo consiste na própria variedade.* [...] *O princípio, o meio e o fim, o nascimento, o aumento e a perfeição de tudo o quanto vemos resulta de contrários, por contrários, em contrários e para os contrários.*
Giordano Bruno[1]

Um dos fundamentos primários do moderno *mito* da tonalidade harmônica ancora-se na tese de que, se o acorde de *dó maior* for assumido como **I** grau, os acordes de *fá maior*, localizado quinta justa abaixo, e de *sol maior*, localizado quinta justa acima, ladeiam esse **I** grau como complementos que, contrastando, definindo e reafirmando, concorrem para o objetivo comum de estabelecer essa *tônica* da tonalidade maior. Na tonalidade menor este esquema dos três acordes básicos inter-implicados pela vizinhança de quintas justas é praticamente o mesmo exigindo apenas alguns ajustes específicos. [2]

Contudo, uma sutil e elementar incongruência, envolvendo aspectos mecânicos, metodológicos, morais e estéticos, acompanha tal *mito*: as qualidades diatônicas dessas tríades sobre os **I**, **IV** e **V** graus fazem com que, a princípio (no âmbito estritamente diatônico), no modo maior estas três tríades sejam *igualmente perfeitas e maiores* e, no modo menor, *igualmente perfeitas e menores* (FIG. 2.1). Esta *configuração* preliminar objetivamente constatada entre estas três idênticas tríades vizinhas por quintas no interior de um mesmo conjunto diatônico é mecanicamente exata, mas – apesar da sua aparente contribuição para a *homogeneidade* e o *equilíbrio* das relações harmônicas – esta igualdade *lógica* e *natural* não é um *valor tonal*. Pelo contrário, tal *igualdade* é um sensível calcanhar-de-aquiles da teoria da tonalidade harmônica: uma descrição sistemática hierarquizada que se equilibra justamente pela cultivada desigualdade entre seus termos.

FIG. 2.1 - Igualdade mecânica preliminar das tríades sobre os **I**, **IV** e **V** graus nos diatonismos maior e menor



Acreditando que esta *igualdade mecânica* das tríades básicas é um dado de magnitude *natural* a ser considerado – crença que se fundamenta naquela outra, já comentada e sempre subentendida, de que a *escala maior* e a *escala menor natural* (dita também *menor antiga* ou

primitiva) são conjuntos *naturais* –,[3] a incipiente *teoria* tonal se deparou com o fato de que, por sua vez, a jovem *arte* tonal também defende que *o valor simbólico* expressivo do *movimento* – "o dever da música de *mover* os afetos" –[4] jamais alcança sua *total potencialidade* sem o "principio das sonoridades contrastantes" (DAHLHAUS, 1990, p. 71). Isto é, o *movimento* não se realiza plenamente sem os devidos *contrastes harmônicos*: sem a disparidade de propriedades, sem um grau marcante de diferença ou de oposição entre coisas da mesma *natureza* (do mesmo diatonismo), a *arte* tonal coloca em risco a distinção entre o que é *centro* e o que – em relação de subordinação ao *centro* – se afasta ou se aproxima dele.

A igualdade empata, descaracteriza os papéis (as *funções*), obscurece a hierarquia e confunde a ordem de prioridade. Caracterizada pela ausência de *variedade*, a *uniformidade* denota ausência de viço, de vigor e de vida, algo que, em música *artística*, harmônica e tonal, pode acarretar *monotonia*. Os contornos iguais são fatores que inibem a apreensão do movimento e, por tudo isso, aprendemos que é preciso "distinguir para unir".[5] Aprendemos que "o pré-requisito da harmonia é a *varietá* ou a *diversità*" (DAHLHAUS, 1990, p. 21). Aprendemos que, no dizer do arquiteto, teórico da arte e humanista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) defendendo "riqueza como diversidade" em seu "*De Pictura*" de 1436: "o que primeiro dá prazer em uma história é a abundância e a variedade das coisas" (ALBERTI apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 121). Nesta visão de *como a harmonia deve ser para ser bela, boa, natural* e, principalmente, *tonal*, a *igualdade* será mesmo um *recurso estético* de *uso rigorosamente controlado*.[6]

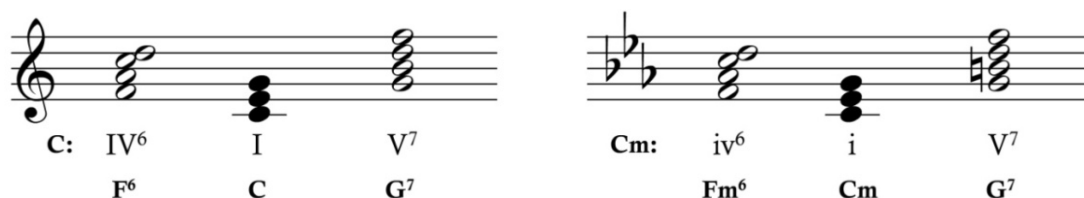
Toda essa rede de sensíveis desencontros – de um lado o valor *natural*, a mecânica diatônica *simples, racional, pedagógica e quantitativa* que gera *igualdade* e, de outro lado, o valor *artístico*, a vontade expressiva *qualitativa e complexa* que defende a *potencialização da afetividade por meio da valorização da diferença* –, encontrou uma solução de equilíbrio através da modernização de um velho truque ocidental: se a solução artística desejada não se encontra propriamente na *natureza,* recorra-se então à *natureza idealizada*, a *belle nature,* a natureza *melhorada* ou devidamente *corrigida*.[7]

Assim, com a marcante contribuição dos utensílios teóricos de *sous-dominante, tonique e dominante-tonique* propostos por Jean-Philippe Rameau (1682-1764),[8] aprendemos a realçar o fato de que, ainda que literalmente idênticas (numa mecânica a princípio exata), as *tríades da natureza* guardam consigo um *potencial de diferenciação* capaz de arrefecer a *indesejada igualdade* instigando a *desejada variedade*, pois "*da questa varieta dipende tutta la diversitá e la perfettione dell harmonie*" (ZARLINO apud RIEMANN, 1914, p. 119).[9] *Potencial de diferenciação* que pode ser sublinhado (valorizando a desejada *polaridade*, a acalentada relação de *oposição complementar* entre os **I**, **IV** e **V** graus) com um mínimo de intervenção *artificial* (ou *artística*).[10]

Através da valorização *intencional* (ou *racional*) de algumas de suas propriedades latentes – *quase* totalmente diatônicas (i.e., *naturais*) – aprendemos que, para distinguir artisticamente os contrastes harmônicos entre **I**, **IV** e **V** graus, é necessário o *acréscimo* mínimo de duas *dissonâncias características*: a *sexta maior* para o **IV** e a *sétima menor* para o **V**. Note-se de saída que, tais *tensões características* são *notas acrescentadas* que já estão "subentendidas" (ROUSSEAU, 2007, p. 108) nos graus **IV** e **V**: tais 6ª e 7ª são *notas* que apenas mostram um pouco mais as *naturezas* do mesmo diatonismo que gera estas três tríades básicas (FIG. 2.2).

E, junto com isso, para distinguir o **V** no caso da *tonalidade* ou *região* menor aprendemos que também é necessário introduzir a nota *sensível*. Um *acidente ocorrente* (sem vigência perene) que não é propriamente *diatônico*, mas sim um apropriado *acidente naturalizado* (dito agora *harmônico* e *melódico*). Uma antiga (pré-tonal) e respeitada arbitrariedade musical ocidental, uma ocorrência *canônica* plena de valores (históricos, sócio-culturais, arquetípicos, etc.) capaz de nos remeter a um imenso memorial de manifestações artísticas.[11]

FIG. 2.2 - Explicitação da desigualdade artística das tríades através do acréscimo característico da 6ª ao **IV** grau e da 7ª ao **V** grau e do acidente ocorrente que transforma em maior o **V7** grau do modo menor [12]



Em níveis diversos, tal *lei de distinção* está impregnada nas representações que normalizam nossa arte. Recentemente, no campo da chamada "teoria das funções" produzida no Brasil, Brisolla (1979, p. 55) e Koellreutter (1980, p. 25) sintetizam o principal da idéia ramista da *dissonância acrescentada* em uma máxima tão rápida quanto eficiente: "a sexta acrescentada é tão característica para a subdominante, como a sétima o é para a dominante". O próprio Hugo Riemann não pôde ser tão conciso:

> Devemos admitir estas dissonâncias como complementos naturais ao tratar de dar caráter ao acorde de dominante ou subdominante, e estes sons são chamados *dissonâncias características*. [...] Estas dissonâncias características desempenham um papel muito importante para distinguir as funções [...] não apenas é possível que apareçam simultaneamente com a harmonia sem necessidade de preparação, mas também é possível, em uma melodia sem acompanhamento, interpretá-las como representantes da harmonia, da qual são um complemento característico (porém dissonante). Estas são: 1) a *sexta maior* na subdominante, 2) a *sétima menor* na dominante (RIEMANN, 1952, p. 77-78).

> Estas dissonâncias, chamadas características, determinam também, e sem mais, uma troca das funções harmônicas (modulação), sempre que se mostrem em contradição com a tonalidade estabelecida (RIEMANN, 1914, p. 155).

Com as normalizações do perspicaz Rameau – teórico que por conta de suas deduções, invenções e descobertas foi chamado de "o Newton da harmonia" [13] – o emblema *distinguir para unir*, que tanto influi nas escolhas da harmonia moderna, encontrou na tese da *dissonância acrescentada* (*ajoûtée*) uma normalização inteligente, racional, simétrica, simples, clara, mecânica, objetiva, prática e unificadora. Ou, para dizer em uma palavra, encontrou uma normalização *iluminista*.[14] Rousseau (outro célebre personagem iluminista permanentemente implicado com Rameau) enfrentou a questão da *força motriz* da dissonância acrescentada no verbete "cadência" do "*Dictionnaire de musique*" que publicou em 1768. Após considerar que "qualquer harmonia não é propriamente mais do que uma sucessão *de cadências*", o filósofo-músico observa:

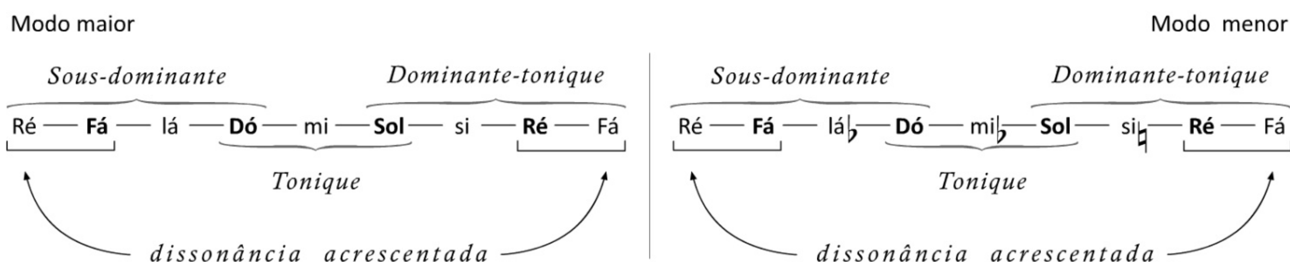
> Toda frase harmônica está ligada necessariamente por dissonâncias expressas ou subentendidas [...]. Assim como não existe dissonância sem cadência, tão pouco existe cadência sem dissonância expressa ou subentendida, já que, para conseguir que se sinta o repouso, é necessário que algo anterior o suspenda, e este algo só pode ser a dissonância, ou o sentimento implícito da dissonância. Do contrário, ao possuir dois acordes a mesma perfeição, se poderia repousar sobre o primeiro; o segundo em absoluto se anunciaria e deixaria de ser necessário (ROUSSEAU, 2007, p. 108).

Como ilusta a FIG. 2.3, adaptada de Lester (2006, p. 769) e Christensen (1993, p.101), Rameau *demonstrou* com rigor geométrico que a cultivada *imperfeição* com a qual os músicos vinham caracterizando a tríade perfeita sobre a *Sous-dominante* se obtém através do acréscimo de mais uma terça menor abaixo da nota raiz **fá** (acréscimo que gera intervalos dissonantes de *sétima,* **ré-dó***, e segunda,* **dó-ré**). Tal *imperfeição característica acrescentada* equilibra-se por oposição *quase-simétrica* com a dissonância empregada para distinguir a *Dominante-tonique*, dissonância que se obtém através do empilhamento de mais uma terça diatônica acima das notas de uma tríade perfeita sobre a nota **sol** (acréscimo que gera intervalos dissonantes de *sétima*, **sol-fá**, *segunda,* **fá-sol** e, principalmente, o emblemático *trítono,* **fá-si**).

Não se pode deixar de observar que, assim, as "dissonâncias características" são sons racionalmente colhidos no impecável diatonismo puro – "o fundamento do sistema sonoro da música artística" (WEBER, 1995, p. 118). Tais "dissonâncias" sinalizadoras decorrem de manejos elementares de grandezas seguras e facilmente comprováveis. Os sons "**fá-dó-sol-ré**" encontram-se na perfeita medida do intervalo de quinta justa. A "sexta" característica que se ajunta ao feixe *Sous-dominante* decorre da transposição oitava abaixo da nota **ré**. E a "sétima" característica que se ajunta ao feixe *Dominante-tonique* decorre da transposição oitava acima da nota **fá**. Em suma, com tal mecânica causal, as "dissonâncias características" são "consonâncias" naturais artisticamente deslocadas. Anos mais tarde, em seu "*Die Natur der Harmonik*...", Hauptmann (1888) vai rever tudo isso em termos de

> componentes do desenvolvimento dialético. [...] os sons fá (oitava acima da fundamental de Fá) e ré (quarta abaixo da fundalmental Sol) se encontram a partir de pólos opostos gerados pela divisão da tríade de Dó. Desse encontro entre notas provenientes de tríades de naturezas opostas, se conectam as próprias tríades de Sol e Fá gerando [...] "Sol—si—Ré/Fá—lá—Dó". Nesse sentido, Hauptmannn denomina Ré e Fá de os "sons limites" da tonalidade de Dó-maior. É através da união entre eles que a tonalidade de Dó-maior se realiza (LIMA REZENDE, 2010, p. 87).

FIG. 2.3 - Demonstração da relação quase-simétrica entre *sous-dominante* e *dominante-tonique* a partir do acréscimo da terça menor (ré-fá) conforme as teses de Rameau [15]



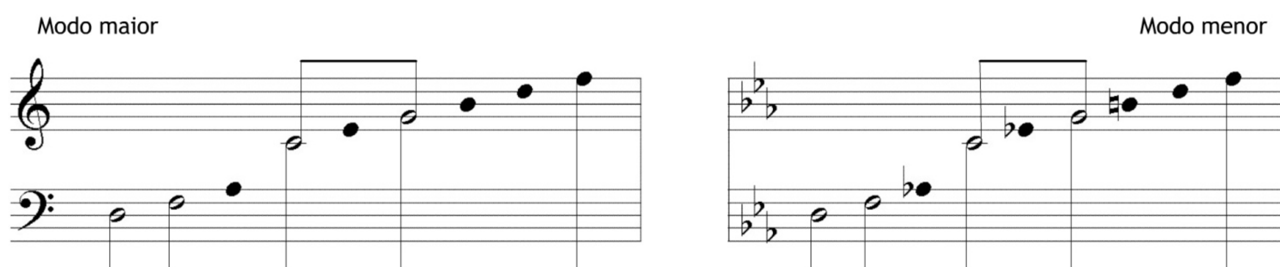
Kopp (1995) chama a atenção para o fato de que, nas teses de Rameau, a *força motriz* das diferentes *tendências de progressão dos acordes* não é propriamente uma força harmônica pura e, em si, autônoma. Mas sim uma *força motriz contrapontística*: *a dissonância acrescentada ao acordo consonante* (tríade perfeita) *é a causa necessária da direção do movimento associada a certos tipos de acordes*. Conforme Kopp, Rameau, em diferentes momentos de vários de seus trabalhos teóricos, defende que a dissonância é acrescentada para *causar no ouvinte o desejo pelo acorde que segue*: a dissonância *move a progressão,* a progressão move a *harmonia*, e a harmonia cumpre o papel que lhe cabe no dever da música de "mover e sacudir os afetos do público" (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 8). Ou, como disse o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) em seu "Fundamentos racionais da música" escrito por volta de 1911: "o elemento fundamentalmente dinâmico da música de acordes, que motiva musicalmente o progresso de acorde a acorde é a dissonância" (WEBER, 1995, p. 56). [16]

Em suma, para os apoiadores da tese da "dissonância acrescentada" – ou "dissonância estrutural" no dizer de um teórico do século XX como LaRue (1989, p. 41) – as harmonias são o que são (desempenham a *função* que desempenham) porque possuem ou não "dissonâncias" que as desestabilizam ou estabilizam. Em qualquer posição ou inversão, os feixes "**ré-fá-lá-dó"** ("*Sous-dominante*") e **"sol-si-ré-fá"** ("*Dominante-tonique*") são *instáveis*. São múltiplos de sons com "tendência" para o *movimento*: possuem intervalos insustentáveis (7ªs, 2ªs e trítono), são "tétrades" e, por tudo isso, são harmonias que demandam continuidade. Em contraposição, as qualidades da "santíssima" tríade **dó-mi-sol**, são estáveis: *um acordo perfeito capaz de repouso tônico*.[17]

Recolocando com o auxílio de Dahlhaus e Eggebrecht: a tese ramista da "*dissonância acrescentada"* atualizou, no âmbito da moderna música de acordes, a noção de que "o progredir no tempo em direção a uma meta" está relacionado a uma idéia (pré-tonal, ou pré-funcional) de que existe uma "tendência" que "conduz o imperfeito para o mais perfeito". Tal idéia é antiga, *aristotélica*, "dominante do pensamento geral e, por isso, também do pensamento 'dentro' da música e 'sobre' ela". Assim, "em vez de se porem simplesmente lado a lado os acordes [...], desde o século XII disciplinou-se a polifonia artificial com base no princípio de que um intervalo mais imperfeito tende 'por natureza' para um mais perfeito". A contraposição ramista – i.e., as dissonâncias atuantes na "*Sous-dominante*" e na "*Dominante-tonique*" são vetores que nos impelem em direção ao acorde de "*Tonique*" – redescobre "a idéia sustentadora da polifonia européia", torna a achar o "traço decisivo de uma música que 'realiza' a temporalidade a partir de dentro". Rameau recoloca para a idade da tonalidade harmônica "a noção fundamental segundo a qual uma mudança das qualidades do som pode ser orientada para um fim" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 39).

Outro aspecto dessa *distinção geométrica* da teoria setecentista realça uma determinada *igualdade lógica*. Uma espécie de *equivalência* ou *acordo* que se institui entre as notas de um mesmo feixe. Transferindo a FIG. 2.3 para o pentagrama (FIG. 2.4), outra visualização destas inter-relações entre fundamentais distanciadas (e/ou atraídas) por intervalos de quinta/quarta, evidencia-se a chamada "cadeia de terças": **ré-fá-lá-dó-mi-sol-si-ré-fá.**[18] Um reescalonamento artisticamente *intencionado*, ou *funcionalizado*, da dita *escala natural*: **dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó**.
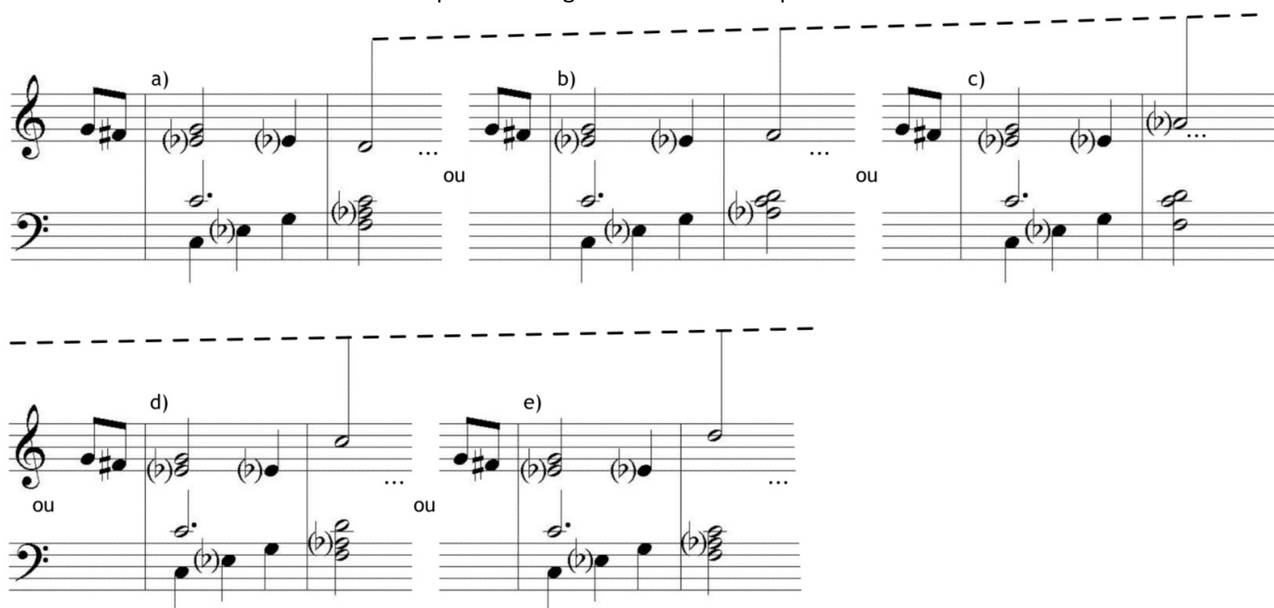
FIG. 2.4 - Visualização da *cadeia de terças* como fator de unidade harmônica e melódica



Segundo Dahlhaus (1990, p. 71-72), neste sistema de *funções melódicas* uma nota *fundamental* forma uma unidade funcional com duas ou três terças acima dela (ou seja, a nota **ré** expressa uma "unidade funcional" com as notas **fá-lá** e/ou **fá-lá-dó**). Por experiência, observação, insistência, etc., cada *feixe* é compreendido como um conjunto coeso no qual cada nota possui capacidade de, sem comprometer o papel (o valor vetorial) desempenhado pelo grupo, trocar de lugar com qualquer outra nota deste mesmo *feixe* de três ou quatro notas entre si atreladas por

intervalos de terça. O *mito* (dito *a lógica, a razão,* a *teoria*, *a regra*, etc.) de que existe uma capacidade de troca entre as notas de cada um destes feixes anima a invenção de diferentes linhas, *formas melódicas* que resultam das diversas possibilidades de disposição seqüencial destas notas. Nessas *formas melódicas*, cada nota adquire uma expressividade singular, mas coerentemente unificada com as demais notas do feixe a que pertence (FIG. 2.5).

FIG. 2.5 - Simulação da capacidade de troca entre as notas do feixe **ré-fá-lá(b)-dó** na escolha de uma possível última nota para um fragmento melódico hipotético [19]



Essa cultivada *mecânica de trocas* que mostra grande eficiência na invenção melódica, como se sabe, atua também na invenção vertical gerando diferentes *formas cordais* que resultam das diversas possibilidades de empilhamento, embaralhamento e inversão das notas de cada um destes feixes. Como numa espécie de *móbile*, cada *forma cordal* assim conseguida adquire uma expressão sonora própria e diferenciada, mas não rompe o acordo com o feixe do qual se derivou e não perde o vínculo com outras *formas cordais* ou *melódicas* derivadas do mesmo feixe.[20]

7 DO LUGAR DA INVERSÃO: SEM DEIXAR DE SER O MESMO O ACORDE JÁ É OUTRO

> *A questão sobre a inversão, antes secundária, tornou-se um princípio fundamental, do qual vi nascer todas as regras*
> Charles Batteux, *Cours de belles lettres*, 1764 (2004a, p. 91)

Repassando o que vimos até aqui temos que: *racionalmente diferenciados* por meio de um *contraste bilateral* mecanicamente equilibrado e objetivo, os conjuntos de *sous-dominante* e de *dominante-tonique*, tidos como mais *complexos e dissonantes* e ladeando simetricamente a perfeita simplicidade da tríade consonante de *tonique*, se converteram em noções teóricas capazes de sistematizar as inter-relações sonoras que, na cultura artística da harmonia,

vinham mostrando grande capacidade de – pela explicitação da diferença – prover a energia tonal necessária para *mover* as progressões e potencializar a expressividade. Em relação ao justo e perfeito **I** grau, os **IV**^{6} e **V7** são *contrários convergentes* e dessa tríplice divergência nasce a *bela harmonia*.

Como noções guarda-chuvas, ou nomes de *espécie* ou de *família*, os termos *sous-dominante* e *dominante-tonique* mostram suas capacidades de cobrir contrastes harmônicos causados por notas individuais (como quando reconhecemos que a quarta nota da escala é *subdominante* ou que a quinta nota é *dominante*) e por graus aos quais dissonâncias específicas são acrescentadas (como quando reconhecemos que o **IV**^{6} ou o **IIm7** são subdominantes e o **V7** é dominante). Mas tais termos (sudominante, dominante e tonica) cobrem também os embaralhamentos específicos das notas de cada feixe: as *inversões* de cada um destes graus. Formas cordais variadas que, no mundo de Rameau, ainda eram reconhecidas como *outros acordes* e que, por isso, tinham *outros nomes*.[21]

Somando-se ao antigo (pré-tonal) e tremendamente potente recurso das *mudanças de posição* (embaralhamento que multiplica muitíssimas vezes as formas cordais que aparecem nas FIG. 2.6 e FIG. 2.7), tais *inversões* geram incontáveis configurações cordais e sabemos que esses tantos arranjos e combinações podem mesmo confundir, pois nem sempre é simples decidir se estamos lidando com *o mesmo acorde em combinação diferente* ou se, *de fato, estamos lidando com outro acorde*. Rameau defendeu que era possível administrar essa variedade e evitar uma exagerada confusão sistêmica a partir do controle de expedientes mecânicos simples e co-relacionados: o acréscimo da dissonância mostra as *tétrades* potencialmente armazenadas nas *tríades* dos **IV** e **V** graus; e as dissonâncias aumentam a potência destes graus que, com tal acréscimo, formam *dois diferentes conjuntos de quatro notas entre si coerentemente unificadas* (FIG. 2.6).

FIG. 2.6 - Formas cordais da *sous-dominante* e da *dominante-tonique* conforme Rameau, ou os acordes *derivados* (as inversões) das tétrades de **IV**^{6} e **V7** graus nos modos maior e menor [22]

Em cada um destes dois conjuntos, cada uma das quatro notas tem potência para assumir *o papel de baixo*, gerando assim uma configuração em estado fundamental e mais três configurações em *estado de inversão* (FIG. 2.6).[23] Evidenciando *a relação de unidade* que existe *entre o acorde em estado fundamental e as versões resultantes da troca da sua nota mais grave*, Rameau chamou essas formas invertidas de *acordes derivados*. A noção de acordes *derivados* – acordes que, coerentemente, se originam do embaralhamento do mesmíssimo material que forma o acorde em estado fundamental – normaliza uma prática de combinatórias mecânicas que não era nova e que, desde há muito, vinha gerando muita música. Tal música gerava também uma sofisticada coleção de cifras de baixo contínuo que dificultava a compreensão da relação de *unidade* que, por *igualdade*, existe entre o acorde em estado fundamental e suas inversões.[24]

Esta relação de *unidade por igualdade* não é algo evidente, uma vez que tanto no plano das cifras quanto no plano das sonoridades, entre si e em relação ao acorde em estado fundamental, os *acorde derivados* (*invertidos*) são iguais, mas também são diferentes. Com essa noção – que localiza a *igualdade quantitativa* e preserva a *nuança qualitativa* singular do lugar da *inversão* –, Rameau reorganizou o pensamento harmônico mostrando que cifrados de aparência e sonoridade diferentes podem possuir um determinado nível de equivalência, e que cifrados idênticos podem induzir progressões harmônicas distintas.[25]

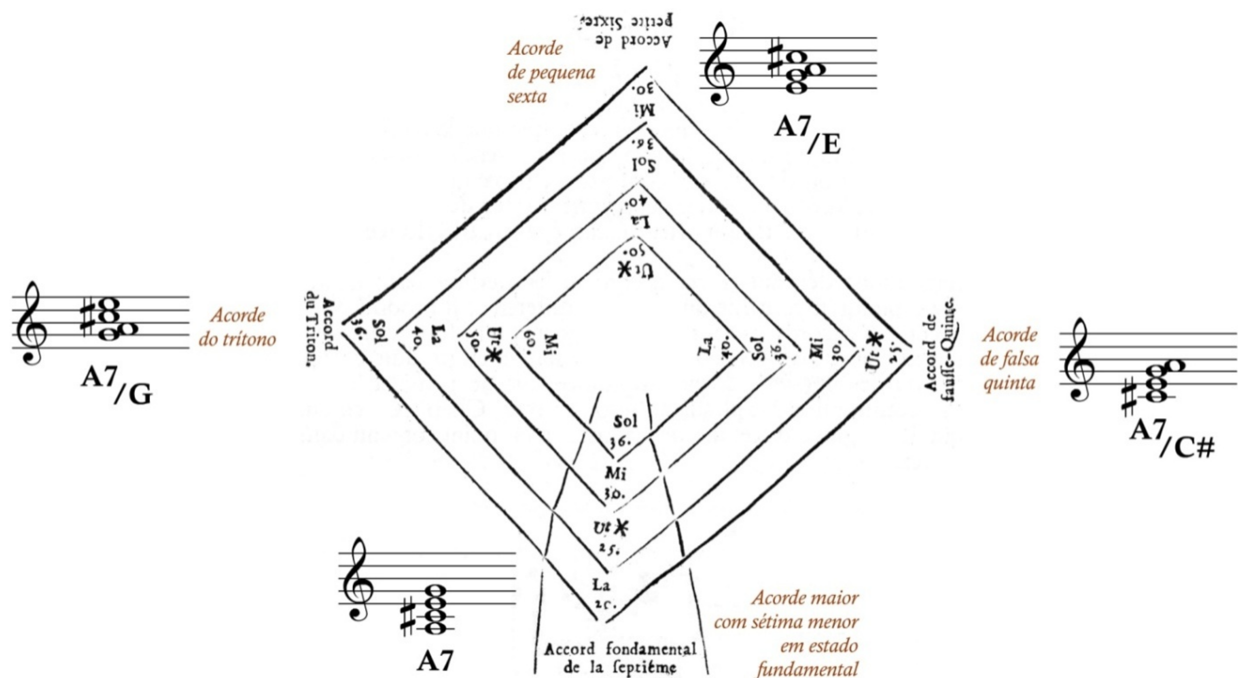
Rameau conseguiu demonstrar a *cumplicidade* que existe entre as tríades básicas sobre o **IV** e o **V** graus e suas diversas *transformações* – conseguidas por *ajoûtée* (dissonância acrescentada) e por *dérivés* (as três inversões da harmonia moderna: a 3ª maior ou menor, a 5ª justa ou diminuta e a 7ª menor no baixo) – e, dessa forma, escancarar *relações insuspeitas de parentesco funcional*. Parafraseando Huisman (2002, p. 247) podemos dizer que, com as noções teóricas de *dissonância acrescentada* e de *inversão* Rameau racionaliza e moderniza a clássica oposição entre *o uno e o múltiplo*, entre *o mesmo e o outro*: dotado de sua dissonância característica e da plena capacidade de inversão o acorde mostra a cada instante a imagem da permanência e da mudança. É o mesmo acorde e ao mesmo tempo torna-se outro (FIG. 2.7).

Essa precoce percepção *estruturalista* de Rameau, que remonta aos pensamentos da antigüidade, repercutiu pela contemporaneidade afora e, se foi e continua sendo útil para os músicos e para a música, foi reconhecida também por simpatizantes. Para Claude Lévi-Strauss, um dos célebres compatriotas de Rameau e representante do pensamento estrutural no século XX:

> A teoria dos acordes de Rameau é precursora da análise estrutural. Ao aplicar, ainda sem formulá-la, a teoria da transformação, Rameau dividiu por três [...] o número de acordes

> reconhecidos pelos músicos de seu tempo. [...] A análise estrutural adota o mesmo procedimento quando reduz o número de regras de casamento ou o dos mitos: faz convergirem várias regras, ou mitos, a um mesmo tipo de troca matrimonial ou uma única armadura mítica, diferentemente transformados (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 35).[26]

FIG. 2.7 - Demonstração do acorde de sétima e seus *derivados* conforme Rameau, 1722[27]



Das tantas *lições de Rameau* diretamente relacionadas com essas noções de *cadeia de terças, dissonâncias acrescentadas* e *inversões – lições* tão incorporadas ao nosso ofício que, mesmo sem o uso das palavras, se reafirmam o tempo todo no balé dos nossos dedos sobre as teclas, chaves e cordas dos nossos instrumentos –,[28] uma em especial teve um rendimento realmente notável: a *lição* dedicada às propriedades harmônicas dessas quatro primeiras notas da cadeia de terças, o feixe da subdominante: **ré-fá-lá(b)-dó**.[29]

8 NOTAS SOBRE A SUBDOMINANTE: A NOÇÃO DE *DOUBLE EMPLOI* E O *ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE*

Rameau cunhou o termo *sous-dominante* (ou *soudominante*)[30] para o conjunto das diferentes formas cordais resultantes da combinação das quatro notas que se agrupam em torno da quarta *ou* da segunda nota da tonalidade maior ou menor (notas **fá** ou **ré** em Dó). Convencido de que este feixe de quatro notas (**ré-fá-lá**(**b**)-**dó**) possui *dupla capacidade de se apoiar nestes dois diferentes baixos fundamentais* (**ré** ou **fá**), Rameau normalizou o *valor da ambigüidade* como uma propriedade estética, expressiva e mecânica típica do sistema *subdominante*.

Para cuidar dessa ambigüidade, Rameau desenvolveu um mecanismo teórico complementar que chamou de *double emploi* (*duplo emprego*) e encontrou representação analítica para tal

duplicidade através da indicação no *pentagrama do baixo fundamental* das duas fundamentais que podem governar esse mesmo conjunto (FIG. 2.8). Conforme Dahlhaus (2001, p. 860) explicando o *double emploi* (FIG. 2.8), na tonalidade de Dó–maior, o feixe de notas **fá-lá-dó-ré** é considerado como uma tríade de **F** *com a sexta acrescentada* (*sixte ajoutée*), i.e., **<u>fá</u>-lá-dó-ré** (a nota sublinhada assinala o *baixo fundamental* do feixe), contanto que este acorde venha na subseqüência de uma tríade de **C** completando o sentido de uma *progressão de quinta descendente* (ou quarta ascendente, **I→IV**^{6}). No entanto, continua Dahlhaus, este mesmo feixe **fá-lá-dó-ré** é interpretado como um *acorde menor com sétima em primeira inversão* (**Dm7/F**), i.e., **fá-lá-dó-<u>ré</u>**, quando se move em direção ao acorde de **G**, também numa progressão de quinta descendente (ou quarta ascendente, **IIm7→V7**). Assim, o grupo de notas **fá-lá-dó-ré** tem *duas aplicações*, ou *duas direcionalidades funcionais*, o *double emploi*: como *efeito* de uma progressão de quinta descendente é um **IV**^{6}, mas como *causa* é um **IIm**^{7}.

FIG. 2.8 - O duplo emprego (*double emploi*) do acorde de sexta acrescentada característico da subdominante [31]

O acorde $^{6}_{5}$ (no segundo compasso) tem *emprego duplo*, pois: em relação ao *baixo fundamental* do acorde de 6 (a nota **dó**, no primeiro compasso) seu *baixo fundamental* é interpretado como a nota **fá**, que confirma a progressão por quinta descendente **I→IV**^{6} (e evita a problemática de uma progressão de segunda do tipo **I→IIm**^{7}).

Contudo, em relação ao acorde de 7 (no terceiro compasso), o *baixo fundamental* do acorde $^{6}_{5}$ é a nota **ré**, que afirma uma outra progressão por quinta descendente do tipo **IIm7 →V7** (e evita a problemática de uma progressão de segunda do tipo **IV**^{6} **→V7**).

O acorde que personifica tal duplicidade é o chamado *acorde de sexta acrescentada* (*accord de sixte ajoutée*). Por vezes lembrado como “o acorde de Rameau” em homenagem a quem definitivamente teria dado destaque teórico a tal recurso artístico em publicações que circularam nos grandes centros urbanos modernos. Contudo, a necessidade de uma normalização teórica que explicasse esse fenômeno foi surgindo gradualmente, desde muitos anos antes de Rameau, possivelmente decorrente de uma *evidência melódica* que acompanha a cultura européia desde os tempos da monodia modal.

Usando termos pós-Rameau para descrever tal evidência pré-Rameau, podemos considerar que, na *monodia* a propensão geral para o fechamento das frases, uma espécie de *cadência linear perfeita*, é o arremate pelo movimento de grau conjunto descendente $\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ (**ré→<u>dó</u>** na FIG. 2.9a). Já na tonalidade harmônica, a princípio, o velho passo melódico de uma segunda nota de escala que *repousa* sobre a primeira pôde perfeitamente ser acompanhado (harmonizado) pela modernizadora solução cadencial **V7→I,** na qual a segunda nota da escala (nota **ré**) encontrou perfeita harmonia como a 5ª do **V7**.

Com a necessidade (ou vontade) de intensificar ainda mais esta pontuação cadencial $\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ (**ré→<u>dó</u>**) surge a solução da subdivisão em *dois diferentes movimentos cordais* dessa mesma e única segunda nota da escala. Para anteceder a combinação de sons que hoje representamos como **V7**, *ajuntou-se* outra consonância favorável para acompanhar (contrapontear) essa nota $\hat{2}$ (**ré**, i.e., a segunda nota de escala em situação de movimento cadencial): *ajuntou-se* a "sexta" (i.e., a "dupla" simultaneidade contrapontística da nota **fá** em relação à nota **<u>ré</u>,** o intervalo **fá-<u>ré</u>** ou o intervalo **<u>ré</u>-fá**), *intervalo inversível* que acompanha toda a trajetória deste potente conjunto de harmonia que seria chamado por Rameau de *sous-dominante* (FIGURAS 2.9b e 2.9c).[32]

Antecedendo (ou preparando) a *dominante* por *contraste complementar*,[33] a *subdominante* foi se fazendo perceber como uma simultaneidade que realça ainda mais a *terminação* sobre a *tônica*. E, com papel melódico cadencial, a *civilizadora* segunda nota da escala (nota **ré** em Dó-maior ou Dó-menor) se acomodou como uma *sexta acrescentada* à quarta nota da escala gerando o moderno conjunto **<u>fá</u>-lá(b)-do** que se harmoniza com a nota **ré**, tendo a nota **fá** como *baixo fundamental*, ou, numa insolúvel duplicidade (*double emploi)*, o conjunto **<u>ré</u>-fá-lá(b)** acrescido da nota **dó** tendo a velha nota cadencial **ré** como baixo fundamental.

FIG. 2.9 - O acorde de 6ª acrescentada ("*sixte ajoutée*", ou *"6ª de Rameau*") como decorrência do movimento de terminação melódica por grau conjunto descendente

a) $\hat{2}$ $\hat{1}$ *nota finalis*

Terminação por grau conjunto descendente

b) $\hat{2}$ $\hat{1}$
C: **F⁶** IV⁶ | **G⁷** V⁷ | **C** I
ou **Dm⁷** IIm⁷

c) $\hat{2}$ $\hat{1}$
Cm: **Fm⁶** IVm⁶ | **G⁷** V⁷ | **Cm** Im
ou **Dm7(b5)** IIm7(b5)

Então, o termo *sexta acrescentada* dá nome a uma *dissonância* (força que *faz mover*) que tem sua história estreitamente emaranhada aos *dispositivos* (pausas, entonações, respirações, diferenciação de texturas e sonoridades, giros melódicos, etc.) utilizados para demarcar os *cortes e costuras* que separam e unem os segmentos de uma peça tonal. Tal *demarcação* é uma exigência *compositiva* pré-tonal, e *discursiva* em geral, que encontra solução em *fórmulas* polifônicas de *pontuação* – ditas *cláusulas* e *cadências* – copiosamente institucionalizadas desde ao menos o século XIV. O *erudito* mestre capela da antiga Sé da cidade de São Paulo, o Sr. Tenente Coronel André da Silva Gomes (1752-1844), na "Lição 14ª - Preceitos concernentes à formatura das Ciências ou Cadências" do seu tratado "A arte explicada de contraponto" (c.1800) assim escreve:

> Cláusula ou Cadência é o fim ou terminação de uma Frase ou Período sonoro e harmônico ou terminação, fim ou remate de qualquer obra de Música ou de cada uma de suas partes ou de seu todo; [...] São indispensáveis e da primeira necessidade as Cláusulas ou Cadências em qualquer gênero de Composição de Música, pois sem elas não poderia dar-se fim a qualquer Período de Composição ou obra, o qual fim não pode haver sem que haja Cadência ou Cláusula ou Conclusão (SILVA GOMES in LANDI, 2006, p. 201). [34]

Nessa longa história as tais *dissonâncias caracterizadoras* (sexta maior na subdominante e sétima menor na dominante) atuam, a princípio, como *sons* que contribuem para distinguir o *fechamento* (dos textos, frases, partes, movimentos, de uma musica, etc.) e para efetivar *reinterações* (rimas, recorrências, relações de antecedência e conseqüência, etc.). E são também indícios de *engenho e estilo*. Na concepção ramista, as *dissonâncias características* são gestos de efetivação ou pleno desenvolvimento do "ato de cadência" – "pois que em nenhum caso se deve sair de um acorde dissonante se não for por um ato de cadência" (ROUSSEAU, 2007, p. 108). E "cadência", como se sabe, é um tópico de grande valor na arte, na empiria, na teoria, na preceptiva poética, na análise e na crítica:

> A cadência é o elemento determinante na música ocidental, pelo menos desde o canto gregoriano até o início do século XIX. Não apenas a tonalidade clássica mas também os modos medievais são definidos pela cadência, e a força impulsionadora básica da música renascentista e barroca – a seqüência harmônica é em geral uma repetição de fórmulas cadenciais. A cadência é um esquema emoldurador que isola e define uma composição musical do Ocidente da mesma forma que a moldura define uma pintura ocidental. Ao contrário de grande parte da música da África e da Ásia – e de grande parte do que está sendo escrito hoje de John Cage ao *rock* – uma obra musical européia do século XII ao XX é concebida como um determinado acontecimento isolado, e a cadência fixa cada execução no tempo (ROSEN, 2004, p. 207).[35]

A partir do estudo de Tagg e Clarida (2003, p. 181), a FIG. 2.10 ilustra o comportamento da célebre nota $\hat{2}$ em uma *cadência* em modo menor (que, por *picardia*, conclui em maior). Esta *cadência* data de 1600 e foi escolhida na *pavana* "*Lachrymae antiquae*" (*Flow, my tears*) do

compositor inglês John Dowland (1563-1626). Aqui a nota $\hat{2}$ é a nota "**ré**" que se faz acompanhar pelo feixe da subdominante menor "**fá-láb-do**". Harmonia que, hoje, poderia ser popularmente cifrada como "**Fm6**" ou "**Dm7**$^{(b5)}$". Trata-se então da emblemática combinação de sons que (sempre aproximadamente) 120 anos depois será tratada como o acorde de "*sixte ajoutée*" pela teoria de Rameau; que 250 anos depois será re-inventada como "*Tristan-Akkord*" pela cultura austro-germânica; e que 350 anos depois e já num Novo Mundo será recolocada como "*half-diminished seventh chord*" pela *jazz theory*.[36] Acompanhar o desfecho $\hat{2} \rightarrow \hat{1}$ em um fragmento assim ("... deixe-me viver abandonado e infeliz...") ilustra como o pesaroso "páthos meio-diminuto" (TAGG e CLARIDA, 2003, p. 181) vem sendo cultivado desde os anos que marcam a passagem *do renascimento para o barroco* e o *florescimento* da chamada *música de acordes.*

FIG. 2.10 - O acorde de 6ª acrescentada na *pavana* "*Lachrymae antiquae*" de John Dowland, 1600

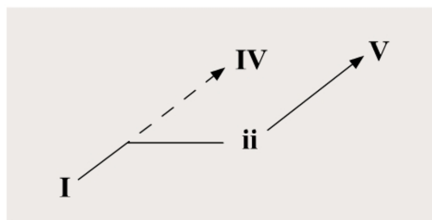
Assim, – na *teoria* e na *arte* – fomos aprendendo que escolher **IIm7** ou **IV**^{6} como a *subdominante* de Dó-maior, e **IIm7**$^{(b5)}$ ou **IVm**^{6} como a *subdominante* de Dó-menor é (*praticamente*, *funcionalmente*) como trocar *seis por meia dúzia*. Dos tempos modernos para cá este(s) acorde e sua duplicidade inerente são descritos de várias maneiras. Os termos setecentistas franceses (*sous-dominante*, *sixte ajoutée*, *double emploi*) ou o nome de Rameau nem sempre são relembrados, mas, por trás das diferentes maneiras de dizer e de cifrar, o princípio que caracteriza tal mecanismo teórico comumente se deixa reconhecer.[37]

Em certos mundos da música popular contemporânea, este princípio que rege o uso cadencial do **IIm7** é conservado na celebérrima gíria "dois cinco". Gíria que adquire sentido artístico e/ou teórico mais ou menos expandido conforme o cenário em que é empregada (cf. TEREFENKO, 2009). Em outros ambientes dessa música popular dos nossos dias, o **IV** é um dos acordes que compõe a lenda dos "três acordes" básicos que movem o mundo.[38] Na atual harmonia de escola diversas *soluções* procuram dar uma representação contemporânea e sintética para a noção (de que, no modo maior um **IV**^{6} é um **IIm7** em primeira inversão e que, no

modo menor um $\mathbf{IVm^6}$ é um $\mathbf{IIm7^{(b5)}}$ em primeira inversão). Soluções expositivas como o diagrama de Pratt (1997, p. 91) e a fórmula de Meeùs (2000) reproduzidas na FIG. 2.11.

FIG. 2.11 - A noção do *double emploi* reinterada nas representações propostas por Pratt e Meeùs

a) Pratt



b) Meeùs

	Modo Maior		
ou	$\mathrm{I} \to \mathbf{IV^6} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$	=	$\mathrm{I} \to \mathbf{IV^6(=IIm^7)} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$
	$\mathrm{I} \to \mathbf{IIm^7} \to \mathrm{V^7}$"I	=	$\mathrm{I} \to \mathbf{(IV^6)=IIm^7} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$
	Modo Menor		
ou	$\mathrm{I} \to \mathbf{IVm^6} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$	=	$\mathrm{I} \to \mathbf{IVm^6(=IIm^{7(b5)})} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$
	$\mathrm{I} \to \mathbf{IIm^{7(b5)}} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$	=	$\mathrm{I} \to \mathbf{(IVm^6)=IIm^{7(b5)}} \to \mathrm{V^7} \to \mathrm{I}$

Tais soluções, gírias e fórmulas, são reinterações da velha lição do *double emploi* que renovam uma equação que recebeu atenção de professores célebres, tais como Schoenberg e Sechter. Schoenberg aborda esta questão nos famosos "princípios que regem as sucessões de fundamentais" que expôs em seu "*Harmonielehre*" (2001b, p. 179-190). Sem destacar a expressão *double emploi*, Schoenberg faz referência indireta a este mecanismo que então, nos primeiros anos do século XX, já não era mais propriamente *de Rameau*, e sim um recurso incorporado que, com contribuições, traduções e ampliações da teoria austro-germânica dezenovista, passou a pertencer ao campo da teoria harmônica contemporânea. Após tratar das sucessões de fundamentais que progridem por quarta ascendente (tipo **V→I**) e de terça descendente (tipo **I→VI**), Schoenberg enfrenta a marcha, segundo ele "mais complicada", dos passos de segunda descendente (tipo **II→I**) e, por fim, de segunda ascendente (tipo **II→III**) que é justamente o tipo de combinação que acolhe o passo **IV→V** implicado no *double emploi* de Rameau. Sem explicitar o nome de Rameau e, provavelmente, referindo-se aos ensinamentos de teóricos da geração de Sechter, Schoenberg fala da "curiosa maneira com que a antiga teoria" explicava o passo de segunda ascendente "como soma de dois movimentos" (SCHOENBERG, 2001b, p. 182).

Simon Sechter (1788-1867) foi um influente professor em Viena e – conforme diversos autores (BERNSTEIN, 1992, p. 27; 2006, p. 788-791; CHENEVERT, 1989, p. 34-40; DAHLHAUS, 1990, p. 33-38; DUDEQUE, 2005a, p. 21-22; 1997a, p. 39; e 1997b; JAVIER, 2009, p. 117 e WASON, 1994, p. 31-64) – é um importante elo de ligação entre teóricos do século XVIII (como Rameau e Kirnberger) e as concepções contemporâneas de Schoenberg. Conforme tais autores, o entendimento schoenberguiano recuperado a seguir (FIGURAS 2.12a, b, c) baseia-se nos raciocínios de Sechter ilustrados nas "figuras de demonstração" reproduzidas aqui (FIG. 2.12d) a partir das páginas 18 e 19 do primeiro volume, "*Die richtige folge der grundharmonien, oler vom*

fundamentalbass und dessen umkehrungen und stellvertretern" (aproximadamente: "*A correta sucessão das fundamentais-da-harmonia*, ou o baixo-fundamental e suas inversões e substituições"), do extenso e influente tratado "*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*" ("*Princípios de composição musical"*) publicado em três volumes por Sechter nos anos de 1853–54.

Ancorado, ao que se sabe, na interpretação que Kirnberger (1979, p. 206-207) fez das teses de Rameau (CHENEVERT, p. 36 e 41), também para Sechter "todas as progressões são derivadas das progressões modelo por quinta ou terça" (WASON, 1994, p. 45). E, com isso, as tais *progressões de segunda* são apenas "aparentes", guardam uma "*Zwischenfundament*" (literalmente: uma "*fundamental-omitida*", ou "*oculta*", ou ainda "*dissimulada*"), uma "fundamental intermediária" (WASON, 1994, p. 39) localizada uma terça abaixo do baixo do primeiro acorde. Então, (FIG. 2.12d), em **I→II** "existe, ou pode ser imaginado", de permeio, um subentendido "**VIm7** sem fundamental" que atrai o **II** por uma progressão de quinta descendente: **I-(VIm7)→II**. Importa então notar que, conservando ou não a expressão "*double emploi"*, este "antigo" entendimento vai reafirmando seu valor *funcional*: entre **IV→V** existe "abreviado" uma espécie de "**IIm**^{7} sem fundamental" (**F=(Dm7/F)→G→C**). Ou seja, por um grau ou por outro, *ouvimos* aqui um representante da *subdominante* desempenhando seu papel *pré-dominante*.

Ouvimos então de um Schoenberg – que ouviu de um Sechter, que ouviu de um Kirnberger, que ouviu de um Rameau, que ouviu de uma "natureza" – que a progressão de *segunda ascendente*, tipo **V→VI**, se explica como "a soma de dois movimentos" **V-III→VI** (FIG. 2.12a). Ouvimos que a progressão **IV→V** é uma "espécie de abreviação" da sucessão **IV-II→V** (FIG. 2.12b), e que

> [na progressão tipo **I-IV-V-I]** quem possui o papel mais importante [na determinação *tonal*, ou *cadencial*] é o salto de quarta da fundamental [**V→I**]. O passo [auxiliar] **IV-V** não é de modo algum insignificante, mas pode ser substituído discretamente pelo passo **II→V**, o que não pode se afirmar quanto ao passo **V→I** (SCHOENBERG, 2001b, p. 184).
>
> [Na ordenação cadêncial] **IV-(II)-V-I**, o discreto **II** grau se revela o conhecido rival do **IV**. Dessa maneira, os três últimos acordes, que melhor soarão como nossas conclusões, serão: **IV-V-I** ou **II-V-I** (SCHOENBERG, 2001b, p. 202). [39]

Schoenberg estende o argumento também para as progressões de *segunda descendente*, de tal forma que **V→IV** abrevia **V-I→IV** (FIG. 2.12c): este tipo de capacidade *dois em um*, este caráter de *contração* ou *abreviatura*, se baseia no poder do *efeito-clichê*, já que "não é necessário escrever por extenso uma locução estereotipada" (SCHOENBERG, 2001b, p. 183).

> A concepção de que o passo de segunda entre fundamentais é uma soma, uma abreviação, mostra a aversão dos antigos mestres em colocá-lo no mesmo nível das outras sucessões, e tal efetivamente corresponde à sua presença nas obras mestras (SCHOENBERG, 2001b, p. 184).[40]

Assim, esta *discussão* carrega consigo valores estético-filosóficos das concepções *antigas* (i.e, as *modernas* teses da teoria e arte da tonalidade harmônica que se consolidam no século XVIII) e, com isso, a "grande teoria" se realimenta. Admite-se a controversa progressão de segunda (**IV→V)** como uma sorte de *condensação* de vetores belos e consabidos dispostos em sucessão hierarquizada: elidida e subentendida a secundária articulação de terça descendente (**IV-II,** o estereótipo dos *tons relativos*) é um sinalizador (pré-dominante) que antecede os passos de uma progressão perfeita e primaz em quintas descendentes (**II→V** e **V→I**, o estereótipo dominante→tônica). E tudo isso está *racionalmente fundamentado*, apriorísticamente determinado e justificado segundo uma espécie de *escala da natureza* com a qual, de geração em geração, aprendemos a origem, o medir e o comedir as coisas da harmonia: o mito da "série harmônica".[41]

FIG. 2.12 - As progressões por segunda como progressões abreviadas e estereotipadas, segundo Schoenberg e Sechter

Schoenberg, 1911
a) V / IIIm7 — VII
b) IV / IIm7 — V
c) V / I — IV

d) Sechter, 1853
entre os graus de Dó-maior como:
In Noten in C dur so :
ocorre algo como a ocultação de uma segunda Fundamental:
oder mit Verschweigung des zweiten Fundamentes so :
C A D
F D G C
D H E E C F F D G G E A
A F H H G C

Como artista, Rameau sabia que esta capacidade *dois em um* é muito bem vinda poeticamente, e como músico-teórico procura solucionar as dificuldades de normalização desta *duplicidade*.[42] Rameau cuida de organizar a *ambigüidade*, mas zela igualmente para não reduzi-la

prejudicialmente a uma *unicidade*. Anos depois e já na esfera da ficção, no romance "Doutor Fausto" do escritor alemão Thomas Mann (1875-1955) – romance de 1947 que se relaciona com vários temas do nosso estudo –, como um Schoenberg, mas (de modo especial na seguinte passagem) também como um Rameau, o protagonista Adrian Leverkühn, vivendo suas descobertas harmônicas da adolescência nos primeiros anos do século XX, comenta:

> Um acorde como este não tem em si nenhuma tonalidade. [...] Da *relação* depende tudo.[43] E se quiseres dar um nome mais adequado a ela, chama-a "ambigüidade"! [...] Sabes o que acho? – perguntou – Que a Música é a ambigüidade organizada como *sistema*.[44] Pega este ou aquele tom [altura, nota]. Podes entendê-lo assim, ou também assado, [...] e, se fores hábil, conseguirás aproveitar à vontade o *duplo sentido* (MANN, 2000, p. 70-71).[45]

A *ambigüidade* pode ser vista como algo negativo (em campos como o da moral, da ética, da ciência ou da pedagogia) se associada aos valores de *dúvida, incerteza, hesitação, duplicidade, obscuridade, paradoxo, indecisão*, etc. Contudo, pelo valor da *pluralidade de sentidos* conexos e complementares, da capacidade de significar coisas diferentes e de implicar mais de uma leitura, o "duplo sentido" – o princípio dos "múltiplos significados" (*Mehrdeutigkeiten*) [46] – pode ser percebido como algo de fato positivo no campo das *retóricas*, das *poéticas* artísticas e da arte da combinação das notas e acordes.

Não existe receita absoluta para se alcançar a *ambigüidade característica* da subdominante. Essa propriedade é *relacional* e depende de um jogo de variáveis combinadas que ultrapassa em muito a pura permutação das alturas. Contudo, sabemos que esses efeitos ambíguos são alcançados através da constante redução ou expansão dos empilhamentos de terças. Tais empilhamentos se combinam com inflexões cromáticas específicas, i.e., deslocamentos de meio tom acima ou abaixo de cada uma das notas desse conjunto básico de quatro notas, **ré-fá-lá-dó** (cf. FIG. 7.4), o ajuntamento normalizado por Rameau, que adquiriram capacidade de expressão *subdominante* na história e na memória artística e teórica da cultura tonal.[47]

9 DA DISTINÇÃO ENTRE AS NOÇÕES DE *DOMINANTE* E DE *DOMINANTE-TONIQUE*

Como uma imagem em espelho (FIG. 2.3), o feixe *sous-dominante* se encontra vinculado a outro feixe que Rameau distinguiu pelo termo *dominante-tonique*: o conjunto de formas cordais resultantes da combinação das quatro notas que, como em **sol-si-ré-fá** (FIG. 2.6), se agrupam em torno da quinta nota da escala maior ou menor (nota **sol**). O termo *dominante-tonique* de Rameau praticamente equivale ao nosso atual termo *dominante*, mas como os comentaristas atuais revalorizam, nas teses de Rameau uma *dominante-tonique* é uma coisa e uma *dominante* é outra.[48]

Conforme Christensen (2001, p. 795; 1993, p. 101), Rameau chama de *acordes de dominante* todas as tríades com sétima (tétrades), sejam elas tríades maiores ou menores, daí a necessidade do termo *específico dominante-tonique* para diferenciar essa tétrade e atribuição típicas do **V7** grau.[49] Com essa nomenclatura especialmente diferenciada, reafirmando novamente o emblema *distinguir para unir*, Rameau valoriza o fato de que nos diferentes momentos das progressões por quinta descendentes as *dominantes* (i.e., as *tétrades*) não são mesmo iguais: em termos ramistas, os ciclos que se observam no interior de uma tonalidade se compõem de *dominantes* (acordes maiores e menores com sétimas maiores e menores) e da *dominante-tonique* (o V7 grau propriamente diferenciado, acorde maior com sétima menor e em clara preparação para um acorde com função de **I** grau).

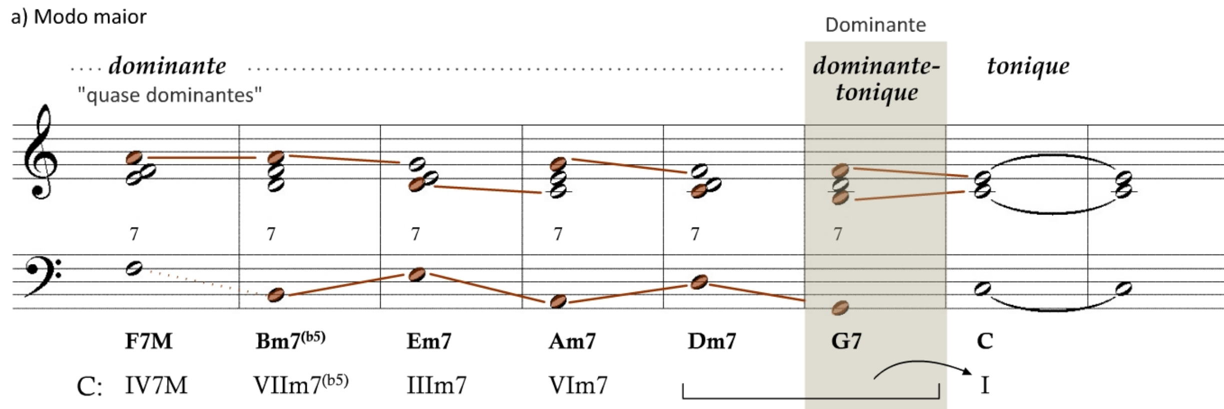
Atualmente a nomenclatura em uso nem sempre dá o devido destaque ao fato de que, numa progressão em quintas os acordes que antecedem o arremate cadencial **V→I** atuam também como *preparações* que possuem algo desse *acento de dominante* que Rameau soube valorizar. Numa marcha harmônica tipo **IV7M→VIIm7$^{(b5)}$→IIIm7→VIm7→IIm7→V7** cada passo atua, por assim dizer, como uma dominante *imperfeita*, uma *quase dominante*, uma *imitação insuficiente* do modelo cadencial **V→I** . Cada acorde antecedente atua "como uma dominante em potência" (CANDÉ, 1989, p. 97), pois cada um reproduz qualidades do estereótipo "dominante → tônica" preenchendo, conforme o caso, ora mais ora menos, os requisitos exigidos de uma *dominante* "de fato", o **V7** da tonalidade principal, a *dominante-tonique* como diria Rameau "para evitar, cuidadosamente, qualquer ambigüidade [técnica]" (CANDÉ, 1989, p. 96).

A FIG. 2.13 procura demonstrar os fundamentos dessa hierarquia ramista que diferencia o relativo potencial de atração de uma *dominante* do pleno potencial de preparação de uma *dominate-tonique.* Na trama das quintas diatônicas, a chamada "escala de quintas" (CHECCHI, 2008, p. 29), o vínculo **V7→I** é, praticamente,[50] o único ponto do ciclo que reúne todos os pré-requisitos característicos da função *dominante-tonique*, ou seja: a fundamental do **V** grau se encontra uma quinta justa acima do **I**; a sétima de **V** é *naturalmente* (*diatonicamente*) *menor*; a terça de **V** é, também *diatonicamente, maior* (*natural* no modo maior e *naturalizada no* modo menor) e, além de maior, essa terça do **V** se posiciona como *nota sensível* – o núcleo do *acento dominante* – que prepara a fundamental de **I**. O intervalo que se forma entre a terça maior e a sétima menor de um **V** é o instável trítono, reconhecido como o intervalo estereótipo dessa força de preparação que o **V7** grau exerce sobre o **I** grau.

Conforme a modalidade (maior ou menor), nos passos **II→V**, **VI→II**, **III→VI**, etc., como mostra a FIG. 2.13, alguns desses pré-requisitos característicos do vínculo cadencial **V7→I** (progressão de 5ª justa, 7ª menor e 3ª maior) se conservam e outros se perdem. Como nem tudo é *perfeitamente igual*, a progressão tonal é plena de pequenas assimetrias, e tais desigualdades – como que num movimento respiratório de inspiração e expiração desiguais que, dramaticamente, nos faz torcer para que os momentos de preparação sejam seguidos por momentos de resolução – conspiram intensificando favoravelmente a trama tonal: na marcha das *dominantes*, uma dominante é mais dominante que as outras, e esta diferença específica equilibra as forças do sistema numa direção clara e inequívoca.[51]

> O quanto mais próximo à Tônica conclusiva acontece um salto na progressão, mais ele será decisivo. [...] O salto V-I é maximamente decisivo; o II-V um pouco menos; o VI-II menos ainda, assim como ainda menos o III-VI [...] etc., até chegar ao salto IV-VII, que é o mais fraco de todos (SECHTER apud COLLURA, 2006, p. 4).
>
> [...] vi é como uma *dominante* (de terceiro nível) de ii; ii é como uma dominante (de segundo nível) de V; V é dominante de I (PRATT, 1997, p. 89)
>
> A progressão tonal ou funcional dos acordes é governada pela força da cadência que libera a tensão produzida pelo afastamento da tônica. Os meios técnicos para a consecução do sentido de tonalidade eram [na época barroca] as seqüência diatônicas de acordes que gravitavam em direção ao centro tonal. O grau de atração dependia da distância entre os acordes e a tônica; o círculo de quintas servia para medir e determinar esta distância. A seqüência de quintas cristalizou-se como a fórmula mais comum e estável da harmonia e sobre ela se fundamentava a estrutura harmônica de uma obra extensa. O ciclo diatônico sempre inclui uma quinta diminuta, e é justamente esta irregularidade que dá poder de definição ao acorde de tônica (BUKOFZER, 1947, p. 220).

FIG. 2.13 - Visualização das diferenças e semelhanças entre *dominante* e *dominante-tonique* no *ciclo das quintas* dos modos maior e menor conforme a distinção valorizada pela nomenclatura de Rameau



Pré-requisitos característicos da progressão Dominante→Tonica:		Progressão de 5ª justa	7ª menor	3ª maior (*sensível*)
Modelo cadencial	**V7 → I**	sim	sim	sim
"imitações" do modelo cadencial **V7 → I**	**IV7M → VIIm7(b5)**	não	não	não
	VIIm7(b5) → IIIm7	sim	sim	não
	IIIm7 → VIm7	sim	sim	não
	VIm7 → II m7	sim	sim	não
	II m7 → V7	sim	sim	não

b) Modo menor

Dominante

.... *dominante* .... *dominante-tonique* *tonique*

"quase dominantes"

Fm7 Bb7 Eb7M Ab7M Dm7(b5) G7 Cm

Cm: bIII7M bVI7M Im

Pré-requisitos característicos da progressão Dominante→Tonica:		Progressão de 5ª justa	7ª menor	3ª maior (*sensível*)
Modelo cadencial	**V7 → I**	sim	sim	sim
"imitações" do modelo cadencial **V7 → I**	**IVm7 → bVII7**	sim	sim	não
	bVII7 → bIII7M	sim	sim	sim
	bIII7M → bVI7M	sim	não	sim
	bVI7M → IIm7(b5)	não	não	não
	IIm7(b5) → V7	sim	sim	não

10 Relativos e anti-relativos: por uma normalização do que é o secundário

Os *feixes* de três ou quatro notas entre si atreladas por intervalos de terça (Fig. 2.3) são *dispositivos reguladores* da harmonia tonal moderna que, com sua uniformidade e desuniformidade característica, preparam o terreno teórico para uma das generalizações essenciais da *concepção funcional* contemporânea: "só existem três classes de funções harmônicas, ou seja, a de tônica, a de dominante e a de subdominante" (RIEMANN, 1951, p. 39).[52]

Para alcançar este máximo ideal *reducionista* – ou, nos termos de Riemann (1951, p. 38), esta máxima "generalização" –, precisamos estar de acordo com um tipo de "lei" de parentesco, bastante reconhecida e sedimentada, que agrupa numa mesma *função harmônica* acordes de diferentes graus que, entre si, são vizinhos de terça:

> [Distanciadas] uma terça acima ou abaixo de cada tríade principal [I, IV e V] situam-se as tríades secundárias, que são [graus] próximos às tríades principais em termos de gênero funcional. [...] Desse modo se estruturam três grupos funcionais [da tônica I, VI e III; da subdominante IV, II e VI; e da dominante V, VII e III] (SPOSSOBIN, 2007).[53]
>
> Podemos dizer que o grau de suas relações com as tríades maiores é o mesmo que existe entre as tonalidades paralelas: para os acordes sobre o primeiro e sexto graus, o quinto e o terceiro grau e o quarto e o segundo grau respectivamente separados por uma terça menor (TCHAIKOVSKY, 2005, p. 11).[54]
>
> Segunda lei tonal: Todos os acordes da estrutura harmônica são relacionados àquela tônica, subdominante ou dominante da qual são vizinhos de terça (BRISOLLA, 1979, p. 63).[55]

Como se vê na FIG. 2.14, este tipo de "lei tonal" [56] aproxima-se daquilo que no modelo teórico de Riemann foi chamado de "*Parallelklänge*" e "*Leittonwechselklänge*" (cf. BERNSTEIN, 2006, p. 798; RIEMANN, 1917, p. 16-17; REHDING, 2008, p. 55; SHIRLAW, 1917, p. 398-401), termos que foram traduzidos, ou reconsiderados, como "acordes relativos (ou paralelos)" e "anti-relativos", uma terminologia que se tornou usual, mas que eclipsa consideravelmente a motivação intervalar embasada no sistema dualista originalmente defendida por Riemann.[57]

FIG. 2.14 - Vizinhanças de terceira na notação funcional de Riemann [58]

> Uma *p* (= paralela) para a [*Parallelklänge*, "sons-paralelos" ou "sonoridades-paralelas" no sentido de *acorde*, *região* ou *tonalidade paralela*, ou "relativa"] se origina quando se emprega a *sexta* no lugar da *quinta*, por exemplo, em *Dó-maior*, *fá, lá, ré* em lugar de *fá, lá, dó*, ou, em *Lá-menor*, *dó, fá, lá* em vez de *ré, fá, lá*.
>
> O sinal < ou invertido > superposto à letra maiúscula (que indica a função tonal T, S ou D), indica a troca da fundamental pela sensível [*Leittonwechselklänge*], por exemplo, em *Dó-maior*, *si, mi, sol* em lugar de *dó, mi, sol*; [em *Fá-maior*, *mi, lá, dó* em lugar de *fá, lá, dó*; em *Sol-maior*, *fá#, si, ré* em lugar de *sol, si, ré,* etc.] (RIEMANN, 1951, p. 40).[59]

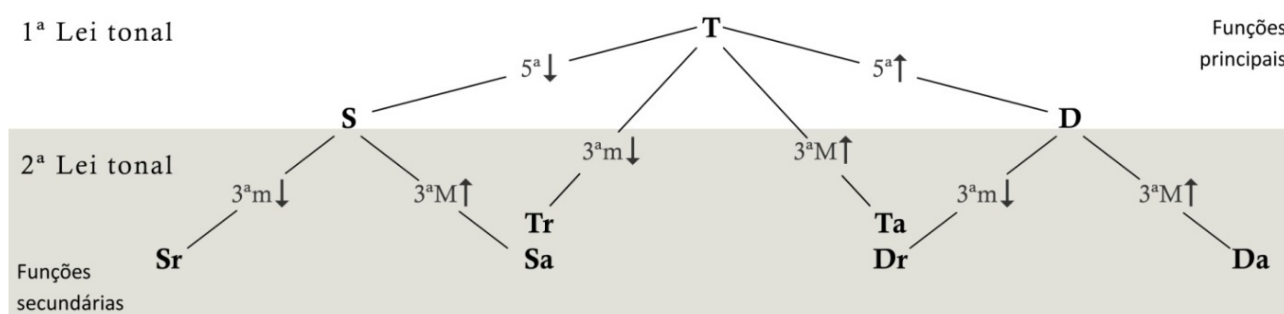
Apresentando algo das influentes cifrações funcionais de Riemann a FIG. 2.14 é uma referência introdutória, mas mesmo assim já é contributivo notar para o trabalho com as vizinhanças tonais expandidas que enfrentaremos adiante que, no sistema de Riemann, mesmo

as básicas noções de "*Parallelklänge*" e "*Leittonwechselklänge*" não se restringem ao âmbito diatônico puro, incluindo afinidades de terceira entre diatonismos mistos (cf. RIEMANN, 1899, p. 193-194). Por exemplo:

> °Sp = Subdominante paralela menor (em *Dó maior* é o acorde de *Láb maior*).
> °Dp = Dominante paralela menor (em *lá menor* o acorde de *Sol maior*) [...]
> ~~S~~ = [...] *Acorde de sexta napolitana* em *Lá-menor*, *ré, fá, sib* em lugar de *ré, fá, lá* (RIEMANN, 1951, p. 40).

A partir dos esforços de Riemann – *esforços* que em "termos de orientação e pressupostos metodológicos [...] movem-se num quadro genericamente formalista, acentuando o caráter autônomo da realidade musical, considerada linguagem auto-suficiente, dotada de leis próprias" (FUBINI, 2008, p. 132) – e de formulações variantes, as tendências ditas *funcionais* procuram re-ordenar *a escala de acordes* (o chamado *campo harmônico*) em estoques *simétricos* (ou *quase* simétricos) que, ancorados nesta razão geométrica (neste acento lógico, rigoroso, exato e de beleza inquestionável), organizam *modelos hierárquicos* (*organogramas*) usados para medir e descrever o material sonoro gerador (graus, regiões e tonalidades) e suas relações na harmonia tonal.[60] Nas chamadas "cinco leis tonais da harmonia funcional" [61] – um desses *modelos hierárquicos* –, as duas primeiras *leis*, atuando juntas e governadas por intervalos *naturais,* sustentam uma vigorosa esquadria teórica (FIG. 2.15).

FIG. 2.15 - Organograma hipotético caracterizando as relações funcionais das duas primeiras leis tonais [62]



Naturalmente, a "primeira lei" – a primazia da quinta, uma reafirmação contemporânea da antiga cosmogonia geométrico-pitagórica do "triângulo sagrado" (GRABÓCZ, 2007, p. 7) – rege os acordes e áreas tonais diatonicamente relacionados por vizinhanças de quinta (ascendente e descendente) que, *justamente* por isso, *simples e perfeitas*, são *principais*.[63] A "segunda lei" – a lei coadjuvante, a que auxilia ou concorre para um objetivo comum com a primeira – rege as funções ditas *relativas* e *anti-relativas*, i.e., os acordes e áreas tonais diatonicamente relacionados por vizinhanças de terça (ascendente e descendente), intervalo *imperfeito* (maior ou menor) que, por isso mesmo, localiza as harmonias ditas *secundárias*.

Vale notar que, por vezes, esse tipo de esquadrinhamento (ou *espírito*) *geométrico*[64] se associa a uma visão progressivo-linear da cultura da harmonia. E g*rosso modo* essa associação *geometrismo* com *etapismo* mostra-se propensa a interatuar com *narrativas* em que os fenômenos da teoria e da arte da tonalidade harmônica centro européia são descritos como fenômenos coligados por *relações* (fixas, coesas, coerentes e objetivamente conhecidas) de *causalidade* e *superação*. Com isso, tais narrativas tendem a promover planejamentos e ações teórico-pedagógicas graduais (do simples para o complexo) associadas a exposições histórico-valorativas seqüenciais (do barroco ao clássico, do clássico ao romântico, da Europa ao Novo Mundo, do erudito ao popular, etc.). De acordo com tal visão das coisas, os tópicos da harmonia hierarquicamente arranjados em um rumo imperturbável que, caminhando *do diatônico para o cromático*, *das funções principais para as funções secundárias, das primeiras leis para as leis tonais mais avançadas*, se mostram então como tópicos estreitamente combinados com um suposto desenvolvimento evolutivo das etapas históricas mais antigas para as mais modernas.[65]

Funcionando paralelamente a esse viés *evolutivo-narrativo* (a *história como progresso*, a *teoria e a arte da harmonia como progresso*) encontramos uma culta rede de *analogias* e *metáforas* que, afetando em alguma medida os princípios explicativos e organizativos dessas e/ou outras “leis tonais”, vêm alimentando e legitimando esse modo de ver as relações que se estabelecem entre a história da música tonal e suas bases teóricas. Por sua importância para a contextualização crítica de vários tópicos que aparecem neste estudo, alguns traços dessa cultivada rede de analogias e metáforas podem ser minimamente referenciados.

Um desses traços, já mencionado, transparece na culta *analogia orgânica* segundo a qual a semente deve, *naturalmente*, germinar, evoluir e alcançar o *pleno florescimento,* alcançar a máxima e fértil força, profusa, frondosa, rica e copiosa. Assim, valores básicos como o *diatonismo,* a *primazia das relações de quinta,* a *primeira lei tonal,* entendidos como *sementes*, i.e., como *fenômenos originários* (o “*Urphänomene*” de Goethe), devem mesmo sofrer o processo das transformações *progressivas*, sofrer *intensificação* e *metamorfose* e alcançar a plenitude de suas funções. Se a relação de *polaridade* existente entre esses *constituintes* da harmonia é análoga à relação que os órgãos de um organismo vivo guardam entre si, então, *naturalmente*, o *diatonismo* deve mesmo evoluir para o *cromatismo*, as relações de quinta devem mesmo se expandir para as de terceira e, sendo orgânicas, as leis tonais devem mesmo se configurar, como árvores adultas, em exuberantes organogramas.

Outra referência que entrelaça diversos componentes dessa culta rede de analogias e metáforas é o também já citado romance “Doutor Fausto” de Thomas Mann (2000). Desde muito

jovem o compositor Adrian Leverkühn, personagem principal do romance, como *sujeito naturalmente* talhado para a música, mostra possuir (ou mostra-se possuído por) algo desse mesmo encanto geométrico-etapista. De seu *deslumbre pitagórico-platônico pela matemática* – pela "*Mathesis*, como lógica aplicada, que todavia se conserva nos puros e altaneiros domínios do abstrato" (MANN, 2000, p. 68) – surge o prazer de observar as "relações de ordem".[66] De seu encanto pela ordem – "a ordem é o essencial" – surge outra descoberta ou revelação: Adrian encontra a *arte dos sons* (seu destino) e encanta-se com os achados harmônicos, com as relações de nexo entre os acordes na tonalidade que deduz sozinho (detalhe essencial para o *sujeito do conhecimento*).[67] Adrian aí parece refazer os passos do jovem Descartes que descobre, meio que tudo ao mesmo tempo, numa rica rede de *vice-versas*, que *o universal está na ordem*, *a ordem está na matemática*, *a matemática está na música*.[68] Dessa rica rede de *vice-versas* surgem *regras para a direção do espírito*, o *abstrato essencial*, a *ciência geral* capaz de se fazer deduzir por si própria.[69]

Da mesma maneira que, entre os anos de Descartes aos de Rameau a tonalidade harmônica é como *uma criança que cresce para se tornar um gigante colossal*,[70] no romance, o jovem Adrian cresce descobrindo a música *do simples para o complexo, do diatônico para o cromático, do tonal para o atonal*. Sua trajetória pessoal, suas descobertas e conflitos, de certa forma correspondem ao próprio percurso da tonalidade harmônica. Como nesse momento da trama Adrian tem apenas 14 anos e, na medida do possível ainda é feliz (i.e., ingênuo), suas descobertas correspondem aos anos de juventude da harmonia tonal. Adrian aí parece refazer os passos de um Rameau, redescobre aquilo que foi descoberto nos séculos XVII e XVIII: os acordes, a rosa-dos-ventos das tonalidades, o ciclo das quintas, as dominantes, as modulações enarmônicas entre tonalidades remotas, as afinidades de terceira (mediantes e submediantes), a sexta napolitana, etc. (MANN, 2000, p. 69-70). Quando se tornar adulto – quando a *metáfora do sol* (de Descartes)[71] há muito não é mais possível, quando a escura e densa *noite do mundo* (metáfora de Hegel)[72] se confunde com o *crepúsculo dos ídolos* (metáfora de Nietzsche) e a história da Europa parece se desvanecer seguindo a própria sina da música ocidental culta pós-século XIX –, Adrian também vai abandonar a *esgotada tonalidade* em favor de uma nova ordem musical, a ordem pós-tonal dodecafônica, e aí Adrian já será um Schoenberg (cf. ROSS, 2009, p. 47-53 e 344).

Contudo, como podemos ver em vários autores da própria musicologia tradicional,[73] mesmo concordando que a trajetória histórica é totalmente pertinente e altamente contributiva para os estudos da tonalidade harmônica, existem outras perspectivas para a apreciação dessas tão nuançadas relações entre o *desenrolar histórico da música ocidental* e os *elementos* e *recursos* traduzidos nessas e/ou em outras "leis tonais".

Com o auxílio do estudo de Lucas (2005), uma dessas outras perspectivas pode ser lembrada aqui a partir de um exame aos sentidos e conotações que noções como "cair bem", "conveniência", "sensatez" ou "adequação à ocasião" assumem no contexto ético-retórico desses séculos XVII ao XVIII. Tais noções se entrelaçam em um conceito abrangente: o *decoro* (*decorum*), um "fator fundamental" (LUCAS, 2005, p. 10) que como uma espécie de critério regulador atua em dois níveis da *arte retórica*, um *interno* e outro *externo*. Conforme Lucas, numa distinção atual (e não clássica) podemos dizer que, no nível *interno* o *decoro* regula a adequação entre o *invento* (*res*, a matéria, o assunto a ser tratado) e a *elocução* (*verba*, a expressão interpretativa, a maneira de dizer o tal assunto). E no nível externo o *decoro* regula a *adequação do discurso ao lugar*, ocasião, tempo e público.

Conforme Lucas, para personagens da antiga arte retórica como Aristóteles (384-322 a.C), o *decoro* se traduz na "avaliação das circunstâncias, para que a ação [no caso aqui: a ação de escolha e combinação dos acordes e/ou demais recursos da harmonia tonal] sempre seja adequada à sua finalidade". Para retóricos latinos como Cícero (século I a.C) *decoro* é virtude, é "o senso de medida de todas as coisas [...] é o que convém às personagens, às circunstâncias, à idade. Distingue-se nas ações, nas palavras, nos gestos e nas atitudes do corpo. Reside na beleza, ordem e adequação do comportamento". Assim, o decoro foi sinteticamente definido como "a harmônica concordância de todos os elementos que compõe o discurso" (LAUSBERG apud LUCAS, 2005, p. 10). Em suas "*Réflexions sur la Poétique*" publicadas em 1657 o jesuíta e escritor francês René Rapin (1621-1687) é taxativo: "Tudo quanto esteja contra as regras da época, os costumes, os sentimentos ou a expressão, também será contrário a aquele decoro que é a mais universal entre as regras" (RAPIN apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 465). Lucas traduz a definição de *decoro* que, fundamentada na arte retórica clássica, se lê em um "dicionário musical anônimo" publicado na revista "*Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend*" (*notícias semanais concernentes à música*) em 1768 e 1769:

> O decoroso [*Schicklich, convenable*], em música, é tudo aquilo que, determinado pela concordância das partes num todo, não recai no não-natural [*afetado*] ou no ridículo. O compositor deve escolher todas as partes de uma peça musical com sabedoria e gosto; sejam elas tomadas por si próprias ou em conexão, umas com as outras (ANÔNIMO apud LUCAS, 2005, p. 16).

O *decoro* é inseparável das noções de *estilo* e *gênero*, pois "o que é indecoroso em um gênero [ou estilo] pode ser considerado decoroso em outro: procedimentos excessivamente *engenhosos*, que caem bem em uma missa, podem ser vistos como indecorosos, em se tratando de um divertimento" (LUCAS, 2005, p. 18).[74] Conforme Lucas, revendo a clássica *tríplice divisão*

dos estilos proposta por Cícero, tratadistas musicais do século XVIII – como é o caso do compositor, crítico e teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764) em seu "*Der vollkommene Capellmeister*" (*O mestre-de-capela perfeito*, de 1739) – atualizaram os conceitos de *estilo* e *gênero* que então balizavam a ação musical (de composição, interpretação e crítica) *decorosamente* orientada. Para Mattheson, "a qualidade do afeto representado determina o estilo" (alto, médio, baixo) e "a ocasião determina o gênero" (de igreja, de câmera, e teatral), tendo por limites a ausência total de ornamentos e o acúmulo total deles, as características do *estilo* são avaliadas por sua "naturalidade" e o critério de adequação ao gênero é avaliada pelos "lugares" e "circunstâncias".

> Para que uma escrita *alta* seja *natural*, na música, ela deve soar suntuosa. Uma *média* não poderá ser natural, caso não flua. E uma *baixa* cheia de elaborações seria antinatural. O alto, médio e baixo encontram-se no modo de ser *natural*, e nas próprias coisas; não é, portanto, simples (MATTHESON apud LUCAS, 2005, p. 14).
>
> *Estilo de igreja* [...] tem seu significado relacionado com o serviço religioso, às funções sacras e às coisas de devoção e elevação. [...] É bom qualificar o *estilo de câmara* com o epíteto *caseiro*, caso a intenção recaia sobre coisas e matérias de boa moral. [...] Esclarecemos o estilo dramático com o epíteto *profano*, quando a intenção se volta para negócios e casos mundanos das pessoas naturais [...], que fazem representar [entre si] tragédias ou comédias (MATTHESON apud LUCAS, 2005, p. 14).[75]

Nesta perspectiva, os recursos de *escritura* não são vistos como estanques e auto-suficientes, pois obedecem sim "ao sinal da matéria, da paixão, da função, etc. proposta" (MATTHESON apud LUCAS, 2005, p. 14), i.e., a escolha dos *elementos* e *recursos* harmônicos – que supostamente estariam pedagogicamente traduzidos nessas e/ou em outras "leis tonais" linearmente distribuídas pelos períodos históricos –, não se dá em um único rumo fixo e geométrico no qual o primeiro passo (supostamente mais *natural, lógico, simples, tradicional, histórico, perfeito* e por *quintas*) se faz seguir pelo, sempre mesmo, segundo passo (*imperfeito* já que por *terças*, mas *paralelo*, *próximo* e com muito em comum com o primeiro), que então se faz seguir pelo terceiro passo e assim por diante.[76]

Um pequeno fragmento da *Missa em Si Menor* (BWV 232) que ocupou J. S. Bach por cerca de 25 anos, pode ilustrar minimamente essa outra perspectiva que, embaralhando sofisticadamente qualquer suposta ordenação fixa das "leis tonais", observa como a "adequação à ocasião" – i.e., a adequação ao gênero, ao estilo, ao engenho e ao decoro – interfere nos processos técnico-criativos da harmonia de maneira não linear, não estanque e nada ingênua (FIG. 2.16). Trata-se dos compassos finais da seção "*Crucifixus*" do *Credo*, a oração que se inicia com as palavras "Creio em Deus-Pai todo poderoso..." e sintetiza os artigos essenciais da fé cristã. No

momento em que a letra (em *latim*) canta "*Passus et sepultus est*", afirmando que Cristo padeceu e foi sepultado, apesar de usar uma série de indícios pesarosos – como a sofisticada harmonia cadencial, o andamento lento, o registro grave das vozes, o cromatismo descendente da melodia ternária que simbolicamente repousa sepultada abaixo da linha da nota dó central –, Bach ambienta a cadência, surpreendentemente, na tonalidade de Sol-Maior. O que pode parecer falta de *decoro*, já que o Sol-Maior é uma tonalidade que, numa leitura mais inocente ou literal das *leis*, associa-se aos afetos doces, ternos, brilhantes e suavemente alegres, e não ao sentimento de *tristeza* que poderíamos esperar aqui:

> A tristeza tem um significado nada pequeno no reino dos afetos. Em assuntos espirituais, nos quais este sentimento é mais salutar e estimulante, pertence a ela tudo o que tem a ver com arrependimento e sofrimento, penitência, contrição, lamentação e reconhecimento da nossa infelicidade. Nestas circunstâncias, a tristeza é bem melhor do que o riso (MATTHESON apud JANK, 2007, p. 10).[77]

Mas, como não poderia deixar de ser, a solução de Bach se mostra "bem temperada" (i.e, uma solução *decorosa* e *engenhosa*), pois na teologia cristã o sepultamento de Cristo é um dogma que celebra a dádiva de Deus-Pai que sacrifica o Filho unigênito para nos trazer a vida eterna. E assim, numa leitura intrincada de maestria técnica e simbolismo teológico, essa morte significa redenção, perdão e graça, afetos que realmente evocam algo que compete ao Sol-Maior que, em *acordo perfeito e justo*, pontua a seção. Plena de duplicidades contrárias a solução musical é complexa (em termos retóricos a solução é *aguda*),[78] pois o próprio assunto é complexo, alguns recursos musicais procuram narrar os fatos de forma clara e objetiva, enquanto outros comentam subjetivamente as implicações transcendentes desses fatos.[79]

FIG. 2.16 - Fragmento do "*Crucifixus*" *do Credo* da Missa em Si Menor de J. S. Bach[80]

est, se - pul - tus est, (et) se - pul - tus est.
Em C/E B/D# Bm/D D° A7/C# Am/C Eb/Db D4 D7 G
E(b9)/D A7(b9,b5)/C#
Em: i bVI V
G: vi iii (V/ii) (V/V) ii (SubV/V) V4 V7 I
Tr Ta S #6 alemã D T

Assim, para dar conclusão a este Capítulo 2, podemos considerar que a "lei" que rege a escolha dos *elementos* e *recursos* harmônicos (ou seja, o encontrar respostas e soluções para o problema "que acorde ponho aqui?") passa pelo crivo das *circunstâncias*, da *propriedade*, da *oportunidade*. Esse crivo não linear, complexo e não *puramente* técnico-musical, que depende do *decoro* frente aos *assuntos*, *gêneros* e *estilos*, conduz o harmonizador que então reage, escolhendo o *simples* ou o *complexo*, o *diatônico* ou o *cromático*, na medida da sua *engenhosidade*, *cultura*, *recursos*, *experiência* e *intenção*.

Vale acrescentar ainda que, as "leis" da harmonia e suas transformações nas sociedades moderno-contemporâneas coexistem em meio a aquelas *forças, grandezas ou valores* que o crítico, novelista e professor galês Raymond Williams (1921-1988) chamou de "arcaicos, residuais e emergentes".

> O *arcaico* é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem, quase sempre "de um modo deliberadamente especializado'. Ao contrário, o *residual* formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais. O *emergente* designa os novos significados e valores, novas práticas e relações (WILLIAMS apud GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 198).

Também aqui, no estudo da teoria da harmonia tonal, neste nosso confim tão técnico e especializado da cultura, é fecundo reconhecer a existência próxima e comum, simultânea e cotidiana, mas nem por isso sempre harmoniosa ou equilibrada, destas diferentes forças. Se um dia aprendemos a ouvir a *lógica* histórica da nossa arte através da conjunção alternativa e excludente – ou barroco, ou clássico, ou romântico, ou erudito, ou popular, ou antigo, ou moderno, ou razão, ou sentimento, ou regra, ou exceção, ou modal, ou tonal, ou tradicional, ou funcional, etc. – vai parecendo que, agora, no âmbito da harmonia por isso mesmo dita popular, tudo isso está interligado em um embaralhadíssimo e volátil tecido de aproximações aditivas: a harmonia popular é barroca, clássica e romântica, é erudita e coloquial, é antiga, moderna e contemporânea, é razão e sentimento, é regra e exceção, é modal e tonal, tradicional e funcional e *quem mais chegar*.

Capítulo 3
11 ACORDES FÁCEIS DE OUVIR E DIFÍCEIS DE EXPLICAR: ESTRATÉGIAS DE INCLUSÃO

No momento em que um acorde não deixa mais escutar sua expressão histórica
ele exige terminantemente que se leve em conta suas implicações históricas,
aquilo que o envolve. Elas se converteram em uma qualidade sua.
O sentido dos meios musicais não brota de sua gênese,
e no entanto não é separável dela.
Theodor Adorno, *Filosofia da nova música* (1949)[1]

As armadilhas teóricas colocadas pelas grandes *normalizações* modernas e contemporâneas pelas quais passamos até aqui – idealizações lógicas e racionais convincentes e consagradas como: “os acordes da tonalidade se encontram no campo harmônico diatônico”; “a funcionalidade harmônica é regida por vizinhanças regulares de 5ª acima (dominante) e 5ª abaixo (subdominante) e de 3ª abaixo (relativa) e 3ª acima (anti-relativa)”; “todo acorde com função dominante é maior”; “todo acorde com trítono é dominante”, etc. – disparam quando desejamos responder a questão “que acorde ponho aqui?” com acordes que não se ajustam *perfeitamente* em tais *normalizações*. Abre-se a conhecida ferida causada pela cisão que Kopp resumiu como “intuição musical *versus* consistência teórica”. Instala-se o desconforto: certos acordes “são fáceis de ouvir e difíceis de explicar” (KOPP, 2002, p. 33).

Nos Capítulos 3 e 4 alguns passos são dados em direção ao enfrentamento de determinadas “estratégias de inclusão” (DAMSCHOROEDER, 2008, p. 204) e, em função disso, os assuntos aqui giram em torno de normalizações que procuram contemplar (explicar, definir, justificar, incorporar) o emprego artístico de alguns acordes considerados “distantes da tônica” (uma “distância” medida com os *regulamentos* tradicionais da teoria da harmonia). Tais acordes distantes *não resultam* da mecânica de empilhamento de terças das notas indicadas na armadura de clave daquela “escala diatônica, modelo de organização sonora na tradição ocidental” (WISNIK, 1989, p. 125). Mesmo assim, apesar das *desnaturalizações* (das *mutações cromáticas*) que carregam, são acordes capazes de atuar (como “repousos”, “*target chords*”, *lugares de chegada*, graus, ou mesmo como regiões, áreas tonais ou tons vizinhos) no âmbito de uma tonalidade com a qual não possuem *parentesco evidente* (i.e., não possuem correspondência diatônica, nem vínculo lógico-geométrico justo e perfeito). São acordes não portadores de uma “consistência teórica” consensual que, passando por diferentes percursos e possuindo diferentes pesos e medidas, instituíram-se como sonoridades pertencentes ao vasto e entremesclado patrimônio cotidiano da tonalidade harmônica.

Em comparação com os acordes mais próximos da tônica (i.e., os acordes que pertencem ao diatonismo principal), tais acordes *extra-diatônicos* ainda nos chegam como *novos, diferentes e avançados* (uma espécie de ilusão estimulada por uma racionalidade teórico-pedagógica que

defende que *tudo o que cromático é novo, diferente e avançado*). Acordes então “estranhos”, mas plenos de memórias (“implicações históricas”), que na *música popular tortuosa da contemporaneidade* se destacam tanto pela acentuada recorrência (que beira a *afetação* ou o *maneirismo*) quanto por sua capacidade de suportar e estimular recriações (deslocamentos, expansões, re-combinações, re-funcionalizações, re-significações, etc.) que contribuem para tornar mais “nossa” e coloquial a boa e velha *harmonia tonal e universal*.

Pela *ordem* – válida para as finalidades de redação deste texto e não, é claro, para uma hierarquização artística destes recursos – o Capítulo 3 (pelo lado da inclusão de bemóis) aborda primeiramente o “acorde de sexta napolitana” (**fá**-**láb**-**réb**) e suas correlações com o **bII7M**, i.e., o acorde de **Db7M** lídio (**réb**-mib-**fá**-sol-**láb**-sib-**dó**) e/ou a área tonal de Réb-maior como uma opção de *subdominante* disponível no tom de Dó-menor ou Dó-maior. Em seguida, numa espécie de relação de decorrência, surge a questão do **bVII7M**, i.e., o acorde de **Bb7M** lídio (**sib**-dó-**ré**-mi-**fá**-sol-**lá**) também como opção de *subdominante* disponível no tom de Dó-maior. E, finalizando o capítulo, enfrenta-se a *problemática* do “**Vm7**” i.e., o acorde de **Gm7** desempenhando a controversa função de “dominante menor” na tonalidade de Dó-menor ou Dó-maior.

O Capitulo 4 (pelo lado da inclusão de sustenidos) aborda questões que se relacionam com duas variedades do #**IVm7**$^{(b5)}$ grau no modo maior. Dois acordes de **F#m7**$^{(b5)}$ (**fá#**-**lá**-**dó**-**mi**), sutilmente diferentes, com função de *subdominante* e/ou de *tônica* (apesar do trítono) na tonalidade de Dó-maior. A primeira variedade é o acorde de **F#m7**$^{(b5)}$ e seu modo lócrio (**fá#**-[sol]-**lá**-si-**dó**-[ré]-**mi**), defendido aqui como o grau **IIm7**$^{(b5)}$ proveniente do diatonismo natural da região anti-relativa Mi-menor. E a segunda variedade é o acorde de **F#m7**$^{(b5,9)}$, um “meio-diminuto com nona maior” e seu modo “lócrio 9” (**fá#**-sol#-**lá**-si-**dó**-ré-**mi**), o grau #**VIm7**$^{(b5,9)}$ dado então como acorde proveniente da relativa Lá-menor (em sua forma melódica).

Destes tópicos decorrem desdobramentos (outros acordes, cifras, re-funcionalizações, etc.) e a segunda variedade, o caso do grau #**IVm7**$^{(b5,9)}$, oportuniza (ainda no Capítulo 4) uma consideração em torno de uma “estratégia” (MEYER, 2000, p. 43) técnica, artística e estilística que se tornou praticamente obrigatória nas praticas teóricas recentes (i.e., da segunda metade do século XX para cá) que, no âmbito da música popular, intentam levar em conta as soluções mais *tortuosas*. Para adiantar o assunto pode-se dizer que, basicamente (FIG. 3.1), trata-se daquela concepção segundo a qual uma tonalidade de Dó-maior pode ser matizada pela franca incorporação das notas **fá#** e **sol#** (mutações características da “escala menor melódica” do tom relativo Lá-menor) como notas constitutivas (expansivas) de seus acordes (**C7M**$^{(\#5,\#11)}$; **Am**$^{6(7M)}$, **F#m7**$^{(b5,9)}$,etc.) e modos (“lídio aumentado”, “dórico com 7ª maior”, “lócrio com 9ª maior”, etc.).

Está estratégia “maior com inflexão menor melódica” (parafraseando RIEMANN, 1945, p. 97) será tratada aqui, de modo geral, como “ambiente menor melódico” ou “estratégia menor melódica” (parafraseando LIMA, 2000). Tal *estratégia*, extrapolando os limites diatônicos regulares (dórico, mixolídio, jônico, etc.) se alastrou pelas *subdominantes*, *dominantes* e *tônicas* de uma *tonalidade* que, assim, reinventada como um tipo de *dialeto* ou *gíria harmônica local*, adotou os deslocamentos do acorde-tipo “meio-diminuto” (a célebre configuração intervalar do “acorde de Tristão”, ou do histórico “acorde menor com sexta”) como uma espécie de ideal de *sonoridade* para tocar quaisquer acordes. Uma tonalidade popular e contemporânea que encontrou meios para “tonalizar”, “funcionalizar” e tomar para si certas “estruturas” modernizadoras da música culta européia dos finais do século XIX e inícios do XX, como a igualmente célebre sonoridade do “acorde de Scriabin” que (abrindo novas questões) encerra o Capítulo 4 pré-anunciando um necessário interlúdio (já no Capítulo 5) sobre a questão ainda incontornável do “acorde de sexta aumentada”. Como um resumo dos tópicos abordados nos Capítulos 3 e 4, a FIG. 3.1 mostra em partitura um índice das principais sonoridades que serão enfrentadas a seguir.

FIG. 3.1 - Visualização das principais harmonias que são abordados nos Capítulos 3 e 4

Capítulo 3 — Capítulo 4
acorde-tipo Tristão — acorde-tipo Scriabin

	Db7M	Bb7M	Gm7	C7M	F#m7(b5)	D7(9,13)	Am6	F#m7(b5,9)	C7M(#11,#5)	Am6(7M)	D7(9,13,#11)
C:	bII7M	bVII7M	Vm	I7M	#IVm7(b5)	"II7"	VIm6	#IVm7(b5,8)	I7M(#11,#5)	VIm6(7M)	(SubV/bII)
	S	S	"d"	T	S	(V/V)		S	T		(V/V) etc.

Np — em relação ao tom maior — estratégia lídio: o tom de Dó-maior matizado pela nota fá# — estratégia menor melódica: o tom de Dó-maior matizado pelas notas fá# e sol#

("armaduras imaginárias" das áreas tonais onde os acordes se fundamentam)

Em suma, trata-se de alcançar *teoricamente* um grupo de *acordes extraordinários* que, *mecanicamente*, não pertencem ao logicismo *natural* (i.e., não se enquadram na teoria do “campo harmônico diatônico”) da tonalidade maior, mas que, *artisticamente*, ora mais, ora menos, pertencem sim ao *campo poético* da harmonia tonal que podemos ouvir e manipular em certos cenários das músicas populares que nos cercam.

12 DO ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA E DO ♭II E SUA ÁREA TONAL

É importante ter em conta que este acorde [...]
se reservava para a expressão mais intensa do lamento e da dor,
pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmônico puro.
Diether de La Motte, *Armonía* (1993, p. 81)

A tese da *dissonância característica* que nos ensina a realçar a função subdominante da tríade sobre o **IV** grau (**fá-lá-dó**) através do acréscimo da sexta maior (**fá-lá-dó-ré**),[2] quando em ambiente *menor* (i.e., quando lidamos com **IVm**^{6}, o feixe **fá-láb-dó-ré**), carrega consigo uma propriedade sensivelmente paradoxal: o intervalo de trítono (**láb-ré**) que, conforme nos ensina essa mesma tese, é uma *dissonância característica* que realça a função dominante. Assim, entre a intenção do realce (a *dissonância acrescentada*) e a sonoridade distintiva resultante (a tríade perfeita comprometida pelo intervalo de trítono), instala-se um nó teórico delicado: o conjunto **fá-láb-dó-ré** ocupa o lugar subdominante e ocupa também o lugar dominante. Tal duplicidade é sistêmica e exige cuidados específicos.

Em um contexto (FIG. 3.2a, b, c), que é aquele normalizado pela máxima ramista do "*double emploi*", temos o feixe **fá-láb-dó-ré** como um **IIm**$^{7(b5)}$ ou como um **IVm6**. Mesmo levando em conta as diferenças de posição e sonoridade aparente, estes "dois" acordes podem ser interpretados como *inversões* um do outro, graus quase-relativos que entre si possuem grande *afinidade funcional* evidenciada pela equivalência que se observa entre as notas de **Ré-lócrio** e **Fá-dórico**. Afinidade também discursivo-expressiva, pois os "dois" acordes são entonações de um mesmo "páthos meio-diminuto" (TAGG e CLARIDA, 2003, p. 180s). Neste contexto, o trítono (**láb-ré**) é um matiz coadjuvante que contribui na caracterização pré-dominante em ambiente menor (i.e., **IIm**$^{7(b5)}$ ou **IVm**^{6} em *tom* ou *região menor*, ou, por empréstimo modal, **IIm**$^{7(b5)}$ ou **IVm**^{6} em *tom* ou *região maior*).

Em outro contexto (FIG. 3.2d, e, f), valorizando o trítono **láb-ré** como matiz determinante, temos as notas deste feixe **fá-láb-dó-ré** como **VIIm**$^{7(b5)}$ ou como ~~**V**~~$^{7(9)}$. Estes "dois" acordes – igualmente considerados *inversões* um do outro, graus que possuem grande afinidade funcional evidenciada pela equivalência entre as notas de **Ré-lócrio** e **Sib-mixolídio** e que também expressam o mesmo "páthos meio-diminuto" – serão interpretados agora como manifestações da função dominante em ambiente diatônico maior.

Em suma, a concomitância **fá-láb-dó-ré** será racionalizada como **IIm**$^{7(b5)}$ ou **IVm6** de Dó-menor (ou Dó-maior), ou como **VIIm**$^{7(b5)}$ ou ~~**V**~~$^{7(9)}$ de Mib-maior. Assim, os riscos de confusão sistêmica existem. Confusão de função, de grau, de modalidade e de tonalidade: frente ao feixe **fá-láb-dó-ré** a *função* é subdominante ou dominante? O *grau* é **II, IV, VII** ou **V**? Estamos em Dó-menor (ou Dó-maior) ou em Mib-maior?

FIG. 3.2 - O feixe **fá-láb-dó-ré** nas funções subdominante e dominante

O feixe **fá-láb-dó-ré** na função ***subdominante***

a) Cm: ou C: Dm7(b5) IIm7(b5) / Fm6 IVm6 — G/F V7 — Cm Im ou C I — S

b) 1 b3 5 6 dórico — Fm6 IVm6

c) b3 b5 7 1 lócrio — Dm7(b5) IIm7(b5)

o "*Double-emploi*" de Rameau

O feixe **fá-láb-dó-ré** na função ***dominante***

d) Eb: Ab7M IV7M — Dm7(b5) VIIm7(b5) / Bb7 V7 — Eb I — D

e) 5 7 9 3 mixolídio — Bb7 V7

f) b3 b5 7 1 lócrio — Dm7(b5) VIIm7(b5)

a equivalência funcional entre V e VII no diatonismo maior

Como se sabe, no restrito rigor da racionalização teórica, confusões dessa ordem não são prontamente aceitas, pois abrem espaço para eventuais inconsistências musicais que podem interferir negativamente em outros parâmetros indissociáveis da funcionalidade harmônica (ritmo harmônico, acentuação e rimas dos versos, condução de vozes, prosódia, etc.). Assim, no plano normativo, tais inconsistências devem ser minimizadas de maneira a permitir, através de uma cultura de recursos e soluções alternativas, tanto evitar a malversação técnico-gramatical quanto, e principalmente, oportunizar controle artístico das vantagens discursivas (poéticas, expressivas, estilísticas, etc.) advindas dessas ambigüidades.

Uma solução que, sem excluir a opção **fá-láb-dó-ré,** consagrou-se como uma alternativa ao problema da ambigüidade funcional deste acordo diatônico (FIG. 3.2) foi o acréscimo de outra *sexta característica* ao feixe básico **fá-láb-dó**: a *sexta menor* (**réb**). Nota não diatônica que gera um conjunto (agora sem trítono) diferenciado: o célebre feixe **fá-láb-dó-réb** (FIG. 3.3). Feixe de função subdominante (ou pré-dominante) que, absorvido pela cultura tonal, se fez conhecido por meio de acordes, nomes e cifras diversas, tais como: *acorde de sexta napolitana*, *acorde napolitano*, *supertônica bemol*, **$IVm^{(6Np)}$, bII7M, Np, N, bII_6, 6N, N_6, ~~S~~, sA, s^n, II frígio**.[3]

FIG. 3.3 - O feixe **fá-láb-dó-réb** na função subdominante, ou o acorde de sexta napolitana

a) 6Np
Cm: ou C: Db7M **bII7M** Fm6Np **IVm6Np** S — G/F **V7** — Cm **Im** ou C **I**

b) b3 5 b6 — 1 eólio — Fm6Np **IVm6Np**
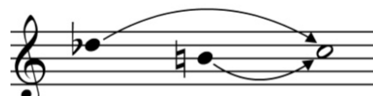
c) 5 7M 1 — 3 lídio — Db7M **bII7M**

Interpretações do diatonismo da *sexta napolitana*

Estes dois feixes (**fá-láb-dó-ré** e **fá-láb-dó-réb** e os diferentes acordes, tensões e escalas configurados a partir deles) carregam a mesma idade artística e a mesma memória tonal, e possuem traços próprios que, a cada caso e dependendo do contexto, serão convenientes ou não artisticamente. Assim, como procura sintetizar o paralelo apresentado na FIG. 3.4, a opção por um ou outro destes recursos pré-dominantes – a escolha do "brilhante ré natural" ou do "escuro réb" (ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 458) – deve levar em conta diversos fatores.[4]

FIG. 3.4 - Contrastes e conformidades entre o **IVm** com "sexta acrescentada" e o **IVm** com "sexta napolitana" [5]

IVm^{6} ou **IIm7**$^{(b5)}$ lócrio Sexta acrescentada *o feixe* ***fá-láb-dó-ré*** e seus diferentes acordes	**IVm**^{6Np} ou **bII7M** lídio Sexta napolitana *o feixe* ***fá-láb-dó-réb*** e seus diferentes acordes
etc. em *Dó-menor* ou *Dó-Maior:*	etc. em *Dó-menor* ou *Dó-Maior:*
a. No *ambiente menor* (região ou tonalidade menor) é uma característica "natural" (dissonância diatônica), e no *ambiente maior* é uma solução "naturalizada" por empréstimo modal;[6]	a. É sempre um recurso "alterado" (extra-diatônico); a característica *sexta napolitana* (a nota ***réb***) não pertence "naturalmente" ao diatonismo menor (*Dó-menor*) nem ao diatonismo maior (*Dó-maior*);
b. O encadeamento **IIm**$^{7(b5)}$**→V**, com ao menos duas notas em comum (***fá*** e ***ré***) e com a interferência da célebre *estereotipia* cromática (***láb→si natural***),[7] exige cuidados específicos na condução de suas vozes;	b. O encadeamento **bII→V** exige ajustes finos da condução de vozes: implica movimento de trítono entre fundamentais (***réb→sol***); em intervalo diminuto envolvendo ao menos uma nota não diatônica (***réb→si natural***); e em movimento *cromático* que pode gerar *falsa relação* (***reb*** em uma voz e ***ré natural*** em outra).
c. No ambiente menor é um recurso relativamente *conservador*; e no maior sua coloração é *expansiva*;	c. É um recurso de matiz *expansivo*;
d. Na progressão por quintas diatônicas, o intervalo de trítono entre as *notas fundamentais* antecede o **II** cadencial: **... bIII→bVI→IIm7**$^{(b5)}$ **→V7→...**	d. Na progressão por quintas diatônicas, o intervalo de trítono entre as *notas fundamentais* se instala justamente na passagem do **II** cadencial para o **V**: **... bIII→bVI→bII→V7→...**

e. Possui o *trítono* diatônico (natural) no ambiente *menor* ou *maior*; i.e., notas ***láb-ré*** em *Dó-menor* ou em *Mib-maior*; assim esta *sexta acrescentada* implica uma "harmonia dissonante natural";	e. Não possui *trítono*. Embora a nota ***reb*** seja uma alteração cromática, seu acréscimo característico gera intervalos consonantes (a perfeita tríade maior ***fá↔reb↔láb***) e, eventualmente, o intervalo ***réb↔dó*** que, neste contexto (*acorde maior com sétima maior*), se faz ouvir como tensão nitidamente distinta das tensões que caracterizam a dominante; assim a *sexta napolitana* implica algo como uma "harmonia consonante e cromática";
f. O movimento das notas ***ré-natural*** (**6** em **IVm**)➞***si natural*** (**3** de **V7**, a ***nota sensível***) permite uma *aproximação diatônico-cromática* para a nota ***dó*** (**I** maior ou menor): 	f. O movimento das notas ***réb*** (**b6** em **IVm**)➞***si natural*** (**3** de **V7**, a ***nota sensível***) implica *dupla aproximação cromática* para a nota ***dó*** (**I** maior ou menor): 
g. Sua configuração instável (como *acorde menor com sexta; acorde menor com sétima e quinta bemol* ou *meio-diminuto; dominante com 9 sem fundamental*, etc.) faz com que este feixe de notas reclame sempre por continuação, i.e., **IVm**^{6} (dórico), **IIm7**$^{(b5)}$ (lócrio), ~~**V**~~**7**$^{(9)}$ (mixolídio) ou **VIIm7**$^{(b5)}$ (lócrio) são, e*stereotipadamente*, "meios de preparação";	g. Sua configuração estável (como *acorde perfeito maior* ou *acorde perfeito maior com sétima maior*) permite que este feixe de notas *funcione* tanto como "meio de preparação" pré-dominante, i.e., **bII7M** (lídio) ➞**V7,** quanto como "lugar de chegada". Ou seja, **bII** (jônico) funda uma nova área tonal (**Db:** em **Cm:** ou em **C:**), uma nova *região napolitana* (**Np**), ou uma nova *tonalidade afim*;
h. Como *acorde menor com sétima e quinta bemol* (*meio-diminuto*) os graus lócrios **IIm7**$^{(b5)}$ e **VIIm7**$^{(b5)}$ não permitem preparação simples por meio de *dominantes individuais* (*secundárias*) ou por meio de cadências tipo **II V** (cf. FREITAS, 1995, p. 79).	h. Como acorde perfeito maior o grau **bII** permite preparação simples por meio de dominante individual ou por meio de **II V**. Assim, em *Dó-menor* ou *Dó-maior*, contamos com preparações tipo "**Ab7➞Db7M**" ou "**Ebm7➞Ab7➞Db7M**". Por "empréstimo" estas preparações para **bII** são usadas na preparação para **IIm7**$^{(b5)}$, assim, em *Dó-menor* ou *Dó-maior*, passamos a contar com "**Ab7➞Dm7**$^{(b5)}$" ou "**Ebm7➞Ab7➞Dm7**$^{(b5)}$";
i. Sua configuração singular faz com que o feixe da *sexta acrescentada* revele muitas propriedades do seu posicionamento diatônico, o que, relativamente, reduz sua capacidade de atuar como meio modulatório.	i. Sua configuração comum como *tríade perfeita maior*, em *primeira inversão* (***fá-láb-réb***) ou em *estado fundamental* (***réb-fá-lab***), faz com que o feixe da sexta napolitana se mostre como um versátil pivô para modulações (tonicizações, mudanças de região, etc.), dado que a tríade perfeita maior pode ser facilmente posicionada em vários lugares de tonalidades diversas;
j. Acorde útil na terminação plagal;	j. Os fortes vínculos dessa sonoridade característica com a função subdominante converteram o feixe napolitano – como acorde ou como área tonal – em um importante recurso de terminação plagal (comentado adiante em tópico específico)

Tendo em vista que este conjunto de conhecimentos perpassa diversos tópicos do presente estudo e que as propriedades da *sexta napolitana* já foram discutidas por vários autores, algumas referências, características e memórias do **bII** como acorde e/ou como área tonal são destacadas a seguir.[8]

13 Especificidades do ♭II na teoria austro-germânica na viragem para o século XX

Em 1903 o pianista, regente, professor e compositor alemão Max Reger (1873-1916) publicou um conciso volume intitulado *"Beiträge zur Modulationslehre*" (aproximadamente: *Contribuições para o estudo da modulação*) que se tornou um conhecido marco na literatura desta matéria (cf. MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p. 94-95; REHDING, 2008, p. 10-14). Nesse trabalho teórico-empírico de cunho pedagógico, decorrente de suas funções como professor do conservatório de Leipzig, Reger (2007) propõe 100 exemplos de modulações partindo das tonalidades de Dó-maior (para 41 tonalidades distintas), de Dó#-maior (para 5 tonalidades distintas), de Lá-menor (para 39 tonalidades distintas), de Dób-maior (para 3 tonalidades distintas), de Réb-menor (para 6 tonalidades distintas) e de Lá#-menor (para 6 tonalidades distintas).

Nesta centena de modulações o *acorde de sexta napolitana* é tratado como um *meio* que se destaca – "o primeiro e mais característico dos meios modulatórios usados por Reger é a sexta napolitana, que aparece em 64 dos 100 exemplos (em 13 deles duas vezes, e em um deles três vezes)" (BARCE, 1978, p. 7) –, um acorde pivô que sustenta diversos tipos de *nexos* harmônico-funcionais entre tonalidades, especialmente quando, longínqua, uma tonalidade de chegada não possui parentescos diatônicos (acordes em comum) evidentes com a tonalidade de origem. Numa breve colocação, citando Riemann,[9] Reger expõe seu entendimento primário sobre o acorde:

> Por "Acorde de Sexta Napolitana" quero dizer a subdominante menor [**IVm**] de uma tonalidade maior ou menor com uma suspensão [ou *retardo*] não preparada da sexta menor em lugar da quinta; suspensão que não precisa necessariamente ser resolvida sobre a quinta da subdominante menor. Chamo esse acorde de "Napolitana", porque o primeiro a utilizar "conscientemente" este tipo de subdominante foi Alessandro Scarlatti [1660-1720] em Nápoles; sigo, na denominação desse acorde, o ensinado pelo Dr. H. Riemann. Por exemplo: em Lá-maior ou Lá-menor a cadência com o acorde de Sexta Napolitana:
>
>
>
> NB. Para obter uma progressão suave e perfeita das vozes, é enfaticamente recomendado que o aprendiz sempre dobre o baixo [nota ré] deste acorde de sexta (REGER, 2007, p. 3).[10]

Para os avançados e criativos efeitos que sistematicamente consegue ao longo do seu estudo, Reger tira proveito do fato de que o *acorde de sexta napolitana* nada mais é do que uma

tríade perfeita maior (sempre em primeira inversão nos exercícios escolares). Como explicaria Schoenberg alguns anos depois: “a função da sexta napolitana pode ser imitada por qualquer acorde de sexta [primeira inversão] de uma tríade maior” (SCHOENBERG, 2001b, p. 340). Tal tríade perfeita maior com terça no baixo – uma sonoridade simples, disponível e de estrutura totalmente conhecida – inteligentemente deslocada por diversas áreas tonais, atua como um acorde pivô com incomparáveis capacidades de “afrouxar os laços entre elementos afirmativos” (SCHOENBERG, 2004, p. 19) tão necessárias para os processos de modulação.[11]

A FIG. 3.5 traz três das cem modulações de Reger – que, caracteristicamente, por “razões estilísticas”, procuram “equilibrar concisão com riqueza de relações funcionais” (BARCE, 1978, p. 12-18) – para vizinhanças remotas intermediadas por aquilo que teóricos como Riemann (1952, p. 174-233), Schenker (1990, p. 199-200) e Schoenberg (2001b, p. 233) chamam de “*Umdeutung*” (*reinterpretação, conversão de significado* ou *conversão funcional*) de, no caso, uma tríade perfeita maior em primeira inversão.

FIG. 3.5 - Capacidades do acorde de sexta napolitana como recurso modulatório conforme Max Reger, 1903 [12]

26) De **Dó-maior** para **Dó#-menor**

Tônica Dó-maior; dominante Sol-maior, que é também a subdominante de Ré-maior; Ré-maior que, arranjado em primeira inversão, é ao mesmo tempo o ***acorde de sexta napolitana*** (f# a d) de Dó#-menor (Cadência!) (p.15).

	C	G	D/F#	G#^{7}	C#m
C:	I	V	(V/V)		
C#m :			IVm^{6Np} bII	V	I

região de VIm (*tônica relativa*) de **E:** (*mediante* de Dó-maior)

[C^{I}, C^{V}(=D^{IV}), D^{I}(=c#$^{IV\,6}$♮), c#$^{V\#}$, | c#^{I}]

Estes poucos casos, consideravelmente extremos e mostrando parcialmente as capacidades deste recurso (que continuará sendo referenciado pela frente), são dados aqui como suficientes para o registro da "protéica [aquilo que apresenta muitas e variadas formas] capacidade de relação da *sexta napolitana*" (BARCE, 1978, p. 10).

Nesse mesmo profícuo ciclo das teorias austro-germânicas que estão frutificando na viragem para o século XX com novas proposições analíticas e normativas para a arte da harmonia tonal, e poucos anos após a publicação de Max Reger, dois outros autores – que "são referências determinantes na teoria musical dos nossos dias" (BORIO, 2001) – registram seus entendimentos sobre a *sexta napolitana*: Schenker publicando em 1906 e Schoenberg em 1911.[13]

Ao início do capítulo dedicado aos modos eclesiásticos em seu "*Katechismus der Harmonie und Modulationslehre*" *d*e 1890, Riemann defende que a "motivação" da "sexta napolitana, não tem absolutamente nada a ver com eles [com os *modos eclesiásticos*] já que foi introduzida nos séculos XVII e XVIII pelos compositores de ópera italianos" (RIEMANN, 1952, p. 281). No entanto, tal argumento não intimidou Schenker que, no §50 do seu "*Harmonielehre*", acolhe esta sonoridade como um "segundo grau frígio no modo menor", opta por não usar o termo "napolitana" e, com um significativo "porém", sublinha o "compromisso artístico" deste "rebaixamento do II grau" com a satisfação de "interesses" estéticos diversos e, em especial, das "necessidades motívicas".

> De fato, nenhuma característica dos modos antigos na composição atual é tão popular e usual como o II grau do antigo frígio, quer dizer, o semitom entre o I e o II. O encontramos em forma de tríade maior sobre o II grau rebaixado do modo menor em lugar da tríade diminuta sobre o II grau diatônico. Esse traço frígio se dá também em maior, porém, nesse caso, é mais apropriado entendê-lo como uma translação [uma *mistura* em 3 níveis, o *frígio* empresta o **bII** ao *menor*, e o *menor* o empresta ao *maior*].[14]
>
> Porém, como explicar esse traço [...]? Esse rebaixamento do II grau no modo menor (e também no maior) unido a elevação da tríade diminuta a uma tríade maior (p.ex., em *lá menor* *sib-ré-fá* em vez de *si-ré-fa*; em *dó maior* *réb-fá-lab* em lugar de *ré-fá-láb* ou *ré-fá-la*) se explica menos por uma recorrência consciente ou inconsciente ao antigo sistema

> frígio [...] que por necessidades motívicas. [...] nem sempre um acorde diminuto é favorável ao motivo [...] pelo menos não é tão natural como o é um acorde maior ou menor, o que se explica [...] porque a quinta diminuta não é um intervalo originado naturalmente, mas sim um intervalo resultante de um mero compromisso artístico.
>
> A incomodidade da tríade diminuta [...] ocorre [...] também sobre o II grau do nosso menor. Por isso, se não há um estímulo expressivo especial que faça desejável a disposição diminuta para o motivo temático dentro do sistema, sucede geralmente no modo menor (e também em maior) que o II grau se rebaixa, de maneira que a nascente tríade maior possa abarcar em si o motivo, com isso, ainda que momentaneamente, se possibilita o triunfo do motivo sobre o sistema (SCHENKER, 1990, p. 169-170).[15]

Beethoven, Sonata para piano, op. 57, I movimento

6Np 6Np 6Np

Im
Fm

II (frígio)
Bbm^{6Np} = IVm^{6Np}
Gb/Bb = bII

Beethoven, Sonata para piano, op. 57, III movimento

6Np 6Np

pp

Im
Fm

II (frígio)
Bbm^{6Np} = IVm^{6Np}
Gb/Bb = bII

Mais adiante, no §145, Schenker acrescenta outro argumento para justificar a inclusão do **bII** na paleta dos acordes da tonalidade maior ou menor: tal "fenômeno pode ser explicado também" como resultante de um "processo de tonicalização".

> Situemo-nos, p.ex., na tonalidade de *ré menor* e imaginemos uma marcha de quintas involutivas VI-II-V-I. O conteúdo diatônico do VI grau será *sib-ré-fá-lá* [...] enquanto que o II grau contém uma tríade diminuta *mi-sol-sib*. Se damos ao V grau um caráter maior, utilizando o recurso da mistura, a série de graus teria esse aspecto:

311]

VI II V I

> Imaginemos agora que o cromatismo *tonicalizador* utilize somente a sucessão II-V, ou seja, que o V grau tem tendência para a tônica e se serve para isso do II grau precedente: teríamos então [...] necessidade de cromatizar a tríade diminuta do II grau para obter uma tríade maior (eventualmente um acorde V7), como exige a dominante maior. Com tal cromatização, a imagem sonora se modificaria para:

312]

VI II V I
(V — I)

Se esta sucessão harmônica na tonalidade de Ré-menor se converte em uma realidade artística – algo que ocorre normalmente – ninguém estranha que o sib diatônico do VI grau choque tão imediatamente com o si cromático do II grau. [...] se imaginarmos a supressão do último acorde, então a parte restante da progressão será:

314]

ré *maior*/*menor*: VI II V

lá *maior*/*menor*: ♭II V♯3 ♮5 I♯3 ou ♮3

[...] essa progressão se escuta mais espontaneamente como um fragmento de ré-menor, [...] com o que se produz o efeito de uma semicadência.[16] [...] O II grau rebaixado, Sib em Lá-menor ou maior [...], é justamente a "segunda frígia". Tal equação [...] explica perfeitamente a razão de, p. ex., peças em lá menor terminarem muitas vezes com a tríade de lá maior [...] utilizando uma segunda frígia pouco antes do final (SHENKER, 1990, p. 391-393).

Poucos anos depois, Schoenberg (2001b, p.338-342) expressa seu *desacordo* a respeito das teses que defendem o tal "rebaixamento da fundamental do segundo grau do modo menor".[17]

É decididamente inadmissível a hipótese do rebaixamento da fundamental. [...] As fundamentais são pontos fixos a partir dos quais medem-se os outros. A unicidade de todas as medidas que encontrarmos garantir-se-á através da irremovibilidade desses pontos. Portanto, não se pode deslocá-los! Algo diferente é a hipótese de que, no segundo lugar da escala, existem duas fundamentais: *ré* e *reb* (do mesmo modo como acontece nos lugares sexto e sétimo da escala do modo menor [...]). [...] Pode, então, haver em Dó-maior dois acordes pertencentes ao II grau. [...] [Demonstra-se] não que a sexta napolitana teve a sua origem através do rebaixamento da fundamental, mas sim que, tão somente, tudo pode ser bom no momento oportuno (SCHOENBERG, 2001b, p. 338-339).[18]

Schoenberg cuida do acorde de sexta napolitana em várias passagens ao longo do *tratado* e reúne informações substanciais em *exemplos* que registram utilidades e combinações variadas da sonoridade de sexta napolitana.[19] Como em Riemann, Reger e Schenker, também em Schoenberg boa parte da discussão gira em torno das soluções de encadeamento do passo cromático provocado pela sexta napolitana na condução das vozes. Para Schoenberg, a sexta napolitana:

É um acorde de sexta obtido através da relação da subdominante menor, acorde esse que, tanto em *Dó-Maior* quanto em *Dó-menor*, soa *fá-láb-réb*; nesta condição aparece como próprio da escala de *Fá-menor*, atribuindo-se aí o VI grau (e, respectivamente, o IV grau em *Láb-maior*) [...] o seu aparecimento típico é como imitação do II grau na cadência [...]. Por isso tem se admitido que ele [o *acorde de sexta napolitana*] seja uma nova transformação [*Umgestaltung*] cromática do II grau. Contudo, o justo é mencioná-lo como um representante do II grau (SCHOENBERG, 2001b, p. 338).[20]

A idéia de sexta napolitana sobre graus secundários resultará, então, em um grande enriquecimento da tonalidade (SCHOENBERG, 2001b, p. 363).

O encadeamento do acorde de sexta napolitana (II grau) com dois acordes de sétima diminuta (194a, 194b) é excelente (SCHOENBERG, 2001b, p. 372).

194a

Eb° **Fm6Np** **G^6_4** **G** **C**
(V/V) IVm6Np V I
Db/F
bII

194b

E° **Fm6Np** **G7** **C**
(V/IV) IVm6Np V I
Db/F
bII

195a

Eb° **Dm7(b5)** **Db** **Dm7(b5)** **G^6_4** **G** **C**
(V/V) IIm7(b5) bII IIm7(b5) V I

202c

D7(b9,b5)/F# **Fm7** **C/E** **Dm7(b5)** **Db** **D7(b9,b5)/F#** **G^6_4** **G** **C**
(V/V) IVm I IIm7(b5) bII (V/V) V I
Ab/Gb **Ab/Gb**
(SubV7/V) (SubV7/V)

> Já sabemos o que é esse II grau: uma inversão (na verdade o estado fundamental) dos sons do acorde de sexta napolitana (SCHOENBERG, 2001b, p. 391).
>
> É uma [...] abreviação aquele tratamento da sexta napolitana que traz diretamente o V grau (293). Seqüência esta que, propriamente, deveria apresentar-se do seguinte modo (294) (SCHOENBERG, 2001b, p. 499-500).

293

Fm6Np **G^7** **C**
IVm6Np V I
Db/F
bII

294

Fm6Np **G^6_4** **G^7** **C**
IVm6Np V I
Db/F
bII

No seu "Funções estruturais da harmonia" (datado de aproximadamente 1936 a 1943), Schoenberg volta a tratar dos usos deste "acorde derivado da **sd** (subdominante menor)", um recurso *enriquecedor* belo e útil, pois "a harmonia enriquecida gera variedade, especialmente quando as repetições ameaçam produzir monotonia" (SCHOENBERG, 2004, p. 107).

> Em termos estruturais, a sexta napolitana é, certamente, uma relação remota de uma tonalidade, embora se tenha convencionado admitir o uso desse maneirismo popular (SCHOENBERG, 2004, p. 76).
>
> A inclusão da sexta napolitana no interior dos temas *principais Quarteto de cordas Op. 59/2, em Mi menor*, e *Op. 95, em Fá menor*, de Beethoven, deve, certamente, ser vista como tonalidade expandida (SCHOENBERG, 2004, p. 104).
>
> Normalmente, espera-se que, após a Napolitana, venha um acorde de $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ seguido de uma dominante na mesma nota no baixo (SCHOENBERG, 2004, p. 123).

Em várias oportunidades Schoenberg reafirma o entendimento de que o **bII** (sexta napolitana) é o **bVI** da subdominante menor e que – *"*por seu efeito de Subdominante intensificado", como dizia Riemann (1952, p. 281) – suas funções se manifestam ao nível do *acorde/grau*, de um *meio de preparação* diferenciado que antecede a Dominante e de uma nova *região* ou *tonalidade* adjuvante:

> O acorde de sexta napolitana foi emprestado, sem alterações, da **sd** (subdominante menor), na qual ele é um VI natural (SCHOENBERG, 2004, p.56).
>
> A Napolitana (**Np**) é a Submediante maior da Subdominante menor (**SM*sd***) [p.ex., **Db:** como **bVI** é a Submediante maior de **Fm:** que, como **IVm** é a Subdominante menor em *Dó-maior*] (SCHOENBERG, 2004, p.92).
>
> A **Np** é geralmente alcançada por meio da **sd** (subdominante menor) [...]. Embora esta região esteja muito distante, em geral, ocorre em seu interior, um episódio expandido. Exemplos dessa espécie são freqüentes (SCHOENBERG, 2004, p.94).[21]

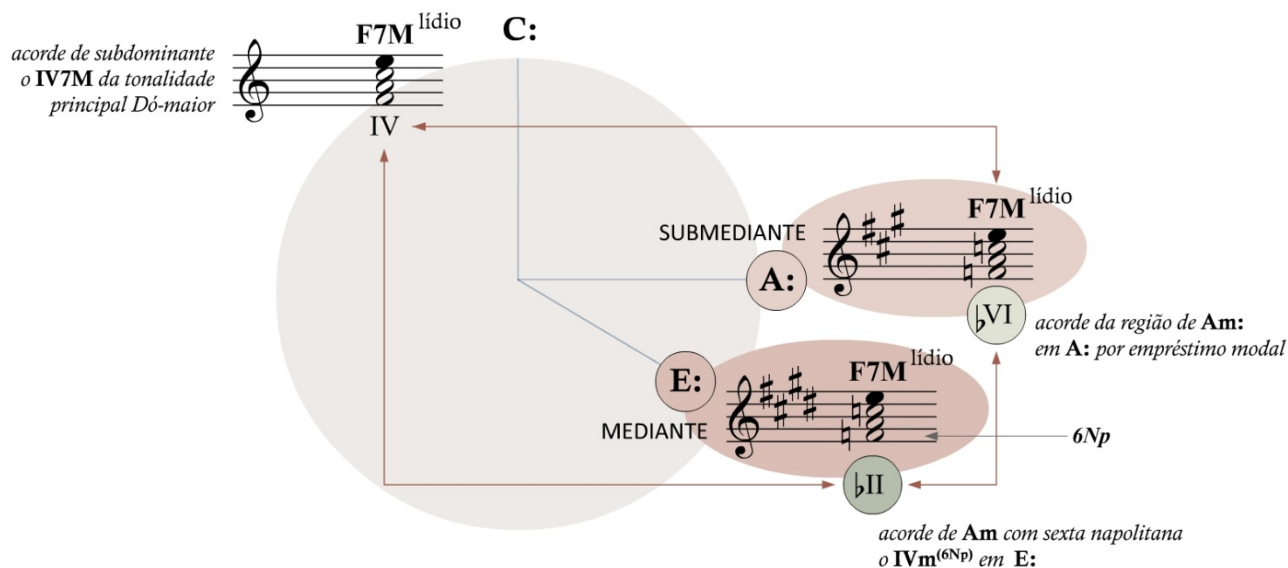
14 O ♭II NO REPERTÓRIO: CASOS EM QUE A SEXTA NAPOLITANA SE MOVIMENTA COM SOLTURA

> *Quero tentar dizer algo mais sobre assunto, de forma a expor o que realmente tem importância. Se a tonalidade deve flutuar, terá, em algum ponto, de estar firme. Porém, não tão firme que não possa movimentar-se com soltura. Para isto são adequadas duas tonalidades que possuam alguns acordes em comum; por exemplo, a sexta napolitana [...]. Numa semelhante relação se encontram Dó-Maior e Réb-Maior, ou Lá-menor e Sib-Maior. [...] Tentei, repetidamente, fabricar exemplos com este objetivo, mas não consigo realizá-los assim, "a seco". Creio que para o aluno será mais fácil. E, ainda que não, pelo menos ele não terá que dá-los como modelo.*
> Arnold Schoenberg, *Harmonia* (2001b, p. 528)

Como já vimos no verso 5 da canção "Flora" (FIG. 1.3), numa tonalidade de Dó-maior consideravelmente "expandida" que "flutua com soltura", Gilberto Gil conseguiu *fabricar* um caso assim, exemplar. No momento em que, em Dó-maior, a melodia atinge o ponto culminante e o poeta canta pela primeira vez o nome da sua musa, "Oh, Flora", o acorde **F7M** – numa espécie de correspondência com os múltiplos significados da palavra "Flora" (o reino vegetal, a vida, a inspiração da canção, o nome da mulher para a vida inteira, etc.) – se apresenta (FIG. 3.6) como este "ponto firme, porém não tão firme": um acorde pivô assentado no diatonismo principal ("firme") que, ao mesmo tempo, como um agregado extra-diatônico ("não tão firme"), aproxima regiões (**E:** e **A:**) que não evidenciam *acordes em comum* com o diatonismo principal (**C:**), mas que, com este

oportuno entroncamento (o **F7M** como acorde pivô), já podem contar com um acorde *denominador comum* não previsto diatonicamente nas remotas vizinhanças da mediante e da submediante.[22] "Há aqui o *deus ex machina* de todo o sistema modulatório de Reger: é preciso alcançar a subdominante da tonalidade de chegada" (BARCE, 1978, p. 12).[23]

FIG. 3.6 - O **IV** grau do tom principal como acorde de intersecção entre as áreas tonais de tônica, mediante e submediante



Para ilustrar um pouco mais estas capacidades de multíplice interpretação funcional do acorde de sexta napolitana serão parcialmente comentados a seguir alguns casos consideravelmente sofisticados: "*Con Alma*" de Dizzy Gillespie, "Olê, olá" de Chico Buarque, "Ainda me recordo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda, "Joaquim virou padre" de Pixinguinha e, para encerrar, retoma-se o antológico caso de "introdução" do "Quarteto das Dissonâncias" de Mozart. Segmentos de composições que, como diz Schoenberg, mostram diferentes usos do acorde (e/ou região) de sexta napolitana como um "ponto firme, porém não tão firme", em trânsitos tonais que "flutuam com soltura".

"*Con Alma*" (FIG. 3.7), como podemos ver nas análises de Guest (2006b, p. 112-113) e Strunk (2008), é um caso influente no campo da *jazz theory*. Conforme a gravação, em Dó-maior, para o álbum "*Duets*" (Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt em 1957), na primeira parte da composição, em formato *período* (FIG. 3.7c), o primeiro verso (o *antecedente*) está na região de **Eb:** (região de empréstimo modal, **bIII:**), contudo, boa parte do verso transita pela área tonal de **E:** (enarmonicamente, a região de **bII** em **Eb:** que, em **C:**, é a região de **III:**, i.e., a *mediante* do tom principal). Após rápida *viragem*, o segundo verso, com função estrutural de *conseqüente* de um *período*, reapresenta a mesma melodia/harmonia terça menor abaixo.[24] Aqui, a *região* é a do tom principal **C:**, mas, em conseqüência do exposto no *antecedente*, boa parte do segundo verso

transita pela área tonal de **Db:** (a região de **bII** em **C:**). Assim, explorando *notas em comum* enarmônicas numa simetria harmônica, os principais lugares desta primeira parte de "*Con Alma*" percorrem um caminho descendente consideravelmente estirado de **E:→Eb:→Db:→C:** (**III:→bIII:→bII:→C:**) em apenas oito compassos (FIG. 3.7b).[25]

FIG. 3.7 - Áreas tonais de sexta napolitana em "*Con Alma*" de Dizzy Gillespie, 1957

(formato: *período*)

a) verso 1: *antecedente*

Emaj7 G#7/D# C#m7 B7 13 Bb7 Ebmaj7 Ebm7 Ab7

E: I (V/VIm) VIm V

Db:

Eb: bII Np (V/bII) (SubV/V) V I

C: III bIII

verso 2: *conseqüente*

Dbmaj7 F7/C Bbm7 Ab7 13 G7 Cmaj7

Db: I (V/VIm) VIm V

C: bII Np (V/bII) (SubV/V) V I

b) *Período* — *antecedente* — *conseqüente*

C: T III T bIII S bII T I

Eb: S bII T I

c) Distribuição das áreas tonais pela forma

Período — *antecedente* — *conseqüente*

2 2 2 2

E: I V

Eb: V I

Db: I V

C: V I

Outra capacidade relacionada ao repertório técnico da sexta napolitana – destacada (como se vê na FIG. 3.44) por Schoenberg (2001b, p. 376, "exemplos 201 e 202c") – oportuna neste segmento de "*Con Alma*" (FIG. 3.7) se observa na passagem do compasso 2 para o 3 (que redireciona a área tonal de **E:** para **Eb:**). A passagem reaparece transposta no compasso 6 para 7 (redirecionando a área tonal de **Db:** para **C:**). Aqui é a *dominante secundária* para o acorde de sexta napolitana (**V7/Np**) que ganha dupla interpretação funcional: por enarmonia, as notas de **B7** (**V7** de **E**:), **si-ré#-fá#-lá**, equivalem ao acorde **dób-mib-solb-lá**, conjunto que atua como um **F7** alterado pelas tensões **b5 (dob**, no baixo) e **b9**, a formação cordal tradicionalmente conhecida como "acorde de sexta aumentada" ou "**SubV7**" nos termos da *jazz theory*. No *conseqüente*, na passagem do compasso 6 para o 7, o **Ab7** que prepara **Db,** notas **láb-dó-mib-solb**, por enarmonia, equivale ao "**Ab7**", notas **láb-dó-mib-fá#, o** "acorde de sexta aumentada" ou "**SubV7**" que prepara **G7**. Em suma, estes dois casos (**B7→E** reinterpretado como **B7→Bb** e **Ab7→Db** reinterpretado como **Ab7→G)** são ocorrências resultantes de um conhecido princípio geral que o *maneirismo jazzístico* soube consagrar: potencialmente, um "**V7**" secundário (uma "dominante individual") permite a sua reinterpretação enarmônica como um **SubV7**, e vice-versa.

Se nesta primeira parte de "*Con Alma*", em virtude do emprego das *napolitanas*, o plano tonal delineia um percurso descendente (**E:→Eb:→Db:→C:**), no caso da canção "Olê, Olá" o plano tonal percorre um caminho primeiramente ascendente e denso para, em um segundo momento, recuperar o tom através de um percurso descendente e menos denso. Como mostram as análises de Chediak (1986, p. 331), Guest (2006b, p. 106 e 107) e Tatit e Lopes (2008, p. 79-97), com poucos e bem escolhidos recursos (poucos contornos rítmicos e melódicos, uso de notas repetidas, poucos tipos de acordes), a canção "Olê, Olá" (FIG. 3.8) soube tirar proveito singular do colorido das vizinhanças *napolitanas*.

O primeiro verso[26], uma espécie de *intróito*, dá um giro cadencial em *Mi-menor*. Apresenta-se aqui o tom principal daquilo que vai sendo versejado: "Não chore ainda não que eu tenho um violão e nós vamos cantar", caindo a sílaba forte deste "can<u>tar</u>" justo sobre o ponto culminante grave da melodia. Neste *intróito* alguns detalhes se destacam: a progressão anacruse **D/F#→Em7**, uma preparação para a tônica relativa **G:** que, por cadência de engano, cai na tônica **Em:**. O emprego do acorde de **C7** como *dominante com sexta aumentada da dominante* **B7** (ou **SubV7** de **B7**). E ainda, o choque pré-calculado da nota **ré natural** da melodia (em "<u>e</u> <u>nós</u> vamos cantar") com a nota **ré#**, a sensível do tom e terça maior do acorde de **B7$^{(b9)}$**.

O uso seqüencial ascendente das *napolitanas*, como que num impulso de dolorosa esperança, começa a partir do verso 3, na segunda parte da canção: em "Seu padre toca o <u>si</u>no" o

aparentemente igual acorde de **C7** (reinterpretado, no entanto, como dominante secundária de **F:**) anuncia a região de **bII** do tom principal. Logo em seguida, em “todo mundo saber”, chega-se ao **Gb:,** a região de **bII** de **F:** (i.e., uma “napolitana da napolitana”, ou o **bII** do **bII**). No verso 4, em “que o samba é menino”, surge a região de **G:** (um suposto “**bII** do **bII** do **bII**”) que é, de fato, a rejuvenescida região da relativa maior do tom principal (i.e., **G:** é **bIII** grau de **Em:**). Em “que pode morrer” a harmonia já é **Ab:** o **bII**, a **Np** de **G:**.

Tendo a canção percorrido o caminho **F:→Gb:→G:→Ab**: em oito compassos, o bordão “olé, olá” assinala o início de um percurso de “retransição” para **Em:**.[27] A nota **ré** do último “olá” (o ponto culminante agudo da linha melódica nesta segunda parte da canção), reapresenta o acorde de **G** (o **bIII** de **Em:**), e logo adiante a harmonia volta ao **F**, justo em “...gingado, mas muito cuidado”, numa última aparição da plangente *sexta napolitana* do tom principal, o Mi-Menor. Tom que então se confirma na cadência **V→Im** com um arremate desenhado com as notas da escala menor melódica: “não vale chorar”.

FIG. 3.8 - Áreas tonais de sexta napolitana na canção “Olê, Olá” de Chico Buarque, 1965 [28]

a)

verso 1
Não cho - rea - in - da não queeu te-nhoum vi - o - lão e nós va - mos - can - tar ...
D/F# Em7 C7(9) B7(b9) Em7 ...
Em: (V/bIII) Im (SubV/V) V Im ...

verso 3
Seu pa-dre to-cao si - no que é prá to-do-mun-do sa-ber quea noi-teé cri-an - ça queo sam-baé-me-ni-
C7(9) F6 Db7(9) Gb6 D7(9)
Gb: V I (V/bII)
F: V I (V/bII) bII Np
Em: (V/bII) bII Np
G: V

verso 4

-no que a dor é tão ve - lha que po-de mor-rer O-lê, o-lê o-lê, o-lá

G6 Eb7(9) Ab6 D7(b9)

Gb: bII Np
Ab: V I
G: I (V/bII) bII Np V

verso 5

Tem sam-ba de so- bra quem sa-be sam-bar que en-tre na ro- da que mos-tre o gin-ga-

G6 C7(9) B7 C/Bb

G: I
Em: bIII (SubV/V) V (V/bII)

verso 6

do Mas mui-to cui-da - do não va-le cho-rar

F/A B/A Em/G

Em: bII Np V I

b) Distribuição dos “tons do momento” ao longo da forma

8 8
4 4 4 4
verso 3 verso 4 verso 5 verso 6

Im Em: I bII bIII bIII bII I
F: I bII
Gb: I bII
tonalidades relativas bIII G: I bII I bVII vi

Assim, conforme procura representar a FIG. 3.8b, filtrando os *lugares de chegada* de cada verso (i.e., omitindo os *meios de preparação*), em linhas gerais o plano tonal da segunda parte da canção "Olê, Olá" pode ser descrito pelo impulso ascendente da linha **F:→Gb:→G:→Ab** (nos versos 3 e 4) seguido de uma devida compensação descendente **G→F→Em:** (versos 5 e 6, também em oito compassos).

A *raridade* deste tipo de sucessão harmônica (acordes *maiores* subindo intrepidamente de *meio em meio tom*) e a "inconsistência teórica" que a acompanha convidam a menção a outras ocorrências.[29] Na célebre *coda* do choro "Ainda me recordo" (FIG. 3.9) publicado por Pixinguinha e Benedito Lacerda em 1948, podemos ouvir uma seqüência deste tipo, mas ainda mais estirada: **F:→Gb:→G:→Ab:→A:→Bb:→C7→F**. Em tais casos, ainda seria possível manter o argumento da relação napolitana?

FIG. 3.9 - Áreas tonais de sexta napolitana na *coda* do choro "Ainda me recordo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1948

Na segunda parte do choro "Joaquim virou" *padre* de Pixinguinha, de 1979, algo assim se passa no verso 3 e início do verso 4 (FIG. 3.10). Neste segmento vagueia-se pelo percurso **Eb→E→F→F#→G** e a ambigüidade funcional de cada acorde é realçada justamente pela ausência de realces, já que a linha melodia, mostrando exclusivamente notas do puro arpejo destas tríades perfeitas, não revela quase nada do diatonismo em que estes acordes estariam supostamente ancorados (não temos como saber se as 7ªs e 9ªs, etc. são maiores ou menores, a ausência de meios de preparação deixa um vazio de informações, tudo aqui depende de *interpretações* sobre dados que não constam naquilo que é dado na partitura-guia). Mas é claro que neste gênero e estilo, a elegante *brincadeira* do duplo sentido passa longe de ser uma *impropriedade*. Em qualquer caso

(insistindo que outras interpretações são possíveis aqui) note-se que os vínculos tradicionais com a tonalidade principal (**D:**) estão bem amarrados nas duas extremidades: a progressão começa em **Eb** (**bII**) – note-se o arpejo do "acorde de sexta napolitana" na melodia – , e termina em $\mathbf{G^6}$ ($\mathbf{IV^6}$), "o acorde de sexta acrescentada" (o "acorde de Rameau"com sua *sexta* claramente valorizada na melodia após um verso sem nenhuma dissonância acrescentada), que marca o início do verso 4 que, com vários indicadores seguros do tom principal, põe fim ao extravagante devaneio tonal.

FIG. 3.10 - Áreas tonais de sexta napolitana na segunda parte do choro "Joaquim virou padre" de Pixinguinha, 1979

Procurando sintetizar o que vimos até aqui com a ajuda de um caso *clássico*, a FIG. 3.11 traz uma redução dos primeiros oito compassos da célebre *introdução* do primeiro movimento do chamado *"*Quarteto das Dissonâncias" K. 465 em Dó-maior de Mozart.[30] Datado dos idos de 1785, este curto fragmento será útil aqui, principalmente, para a re-observação de duas capacidades inter-relacionadas da *sexta napolitana*. Primeira: o uso do **bII** como meio de preparação. Segunda: o uso combinado das duas *sextas características* da função *subdominante.*

Em outras palavras: o estudo destas duas quadraturas mozartianas mostra algo daquela capacidade que o acorde de sexta napolitana tem de atuar como "meio modulatório" (REGER, 2007), de permitir aquela "conversão funcional" (RIEMANN, 1952, p. 174-233), ou "*reinterpretação* [*Umdeutung*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 233), que podemos fazer de qualquer acorde maior em primeira inversão. E também, e mais uma vez, ilustra a tese da *dissonância característica* em um caso em que, numa curta passagem, a *sexta napolitana* (como $\mathbf{IVm^{6Np}}$ ou **bII** grau) combina-se com a *sexta acrescentada* (a velha "*sexta de Rameau*", o $\mathbf{IVm^{6}}$ ou $\mathbf{IIm^{7(b5)}}$). E isso numa situação de *empréstimo modal* em um momento de *introdução* em que, em *Adágio,* áreas tonais *maiores* tiram proveito dos recursos contrastantes da função subdominante *menor*.

Adequadas aos propósitos da "arte da introdução" (DUDEQUE, 2005a, p. 176) e, em especial, ao "gesto dramático" das "introduções lentas" (LA MOTTE, 1993, p. 150; ROSEN, 1999, p. 397), as *harmonias* (e todo o engenho composicional) destes oito compassos iniciais traduzem incertezas, instabilidades, dúvidas, provocações e possibilidades em aberto. Cria-se aqui um decoroso *ambiente maior com inflexão napolitana* que nos prepara para o mundo em Dó maior do *Allegro* (*exposição*).

> A introdução pode ser um sinal de chamada de atenção e, conforme seu caráter, gênero tonal e harmonia, pode proporcionar um *relevo contrastante* com o começo da exposição. [...] O centro tonal – Dó maior – é rodeado, não enunciado explicitamente; esta introdução [...] promete algo, porém não o cumpre como é devido (KÜHN, 2003, p. 163).[31]

> Se [...] determos a famosa introdução cromática em um momento qualquer, e tocarmos o acorde de Dó maior, nos daremos conta de que as progressões complexas e misteriosamente inquietantes de Mozart, não só serviram para estabelecer a tonalidade desde o princípio – sem que na realidade tenhamos escutado uma única vez o acorde de tônica – mas também que em nenhum momento abandonam a tonalidade; o acorde de Dó-maior aparecerá em todos os momentos como o ponto de estabilidade em torno do qual giram todos os demais acordes destes compassos. O começo de uma obra de Mozart conta sempre com um fundamento sólido, por mais ambíguo e perturbador que seja seu significado expressivo (ROSEN, 1999, p. 218).

> [Da "harmonia nas introduções lentas"]. O ouvinte que se aproxima de uma introdução clássica tardia se acerca a um edifício de impressionantes dimensões espaciais; muitas portas lhe são abertas e nenhuma volta a se fechar. É uma promessa; uma tentação, porém não ainda uma consumação. É um indício da importância e do formato dos fatos que se avizinham. Qualquer que seja o intento de traduzir em palavras o caráter especial de uma introdução, no fundo ocorre o seguinte: trata-se de estabelecer a intocável soberania de um tom central. E ao fazê-lo dar a impressão da amplitude do terreno dominando por este tom devido, sobretudo, a sua capacidade de dispor do modo maior e do modo menor [...] concebendo sempre o tom fundamental da obra como um centro indiscutível, ainda que ampliado até os limites que permite a força centrípeta. [...] É uma arte de rodeios e atalhos, de pedais, semicadências e cadências evitadas, de processos cadenciais que nunca terminam (LA MOTTE, 1993, p. 151).

No primeiro segmento de quatro compassos (Fig. 3.11), antes de qualquer mínima afirmação da tonalidade principal (Dó-maior), já somos expostos ao suspense de uma tonicização

para Sol-maior (uma mudança de região para a área tonal da dominante: note-se a aparição da nota **fá#**). O segundo segmento (compassos 5 a 8) não confirma Sol-maior (nem tão pouco Dó-maior), antes provoca uma nova "conversão funcional", desta vez para Fá-maior (a área tonal da subdominante, note-se a aparição da nota **sib**). Contudo, e convenientemente, ambas as chegadas – em **G:** (compasso 3) e em **F:** (compasso 7) regiões maiores tensionadas pela *inflexão napolitana* – são fracas, provisórias (os acordes estão invertidos, a condução de vozes abusa de retardos e apojaturas, não há confirmação, as áreas tonais não se estabilizam, etc.) e o acidentado trajeto das preparações atrai nossa atenção.

Na tonicização para **G:** (o primeiro segmento que serve como modelo, pois será literalmente copiado e transposto no segundo segmento) partimos de uma solitária nota **dó**, acrescenta-se uma 6ª menor (a nota **láb**), note-se o destaque dado a essa segunda nota (a *sexta napolitana*) e por fim uma 3ª menor (**mib**). Com isso temos uma *tríade maior em primeira inversão* (**dó-mib-láb**, i.e., **Ab/C**, ou um *acorde menor com sexta menor acrescentada*, **Cm**^{6Np}), um acorde que, não sabemos ainda, logo adiante será "interpretado" como *acorde de sexta napolitana*, um **bII** grau subdominante do primeiro lugar de chegada (**G:**). Mas já a harmonia sofre uma ostensiva metamorfose, a entrada da nota **lá natural** no agudo gera um acorde de sexta acrescentada, **IVm**^{6}, outra subdominante do lugar de chegada (**G:**). Note-se o destaque dado a esta nota característica, a *sexta acrescentada* marca a aparição de uma nova tétrade, **dó-mib-sol-lá**, i.e. **Cm**^{6}, ou um *acorde meio-diminuto com terça no baixo*, **Am**$^{7(b5)}$. [32] Daí se alcança o agrupamento **dó-fá#-ré-lá** (último tempo do segundo compasso) um acorde maior (**ré-fá#-lá**) com sétima menor no baixo (a nota pedal **dó**), ou seja: **D7**, o **V7** grau, dominante de **G:**.

Assim o percurso harmônico se explica como uma cadência S→D→T para Sol-maior. Nessa cadência a função **S**, notoriamente expandida, foi desempenhada por dois acordes *característicos* provenientes do ambiente diatônico menor: **bII** e **IIm**$^{7(b5)}$. Com isso temos: **bII→IIm**$^{7(b5)}$**→V→I** (onde **I** é **G:**). Ou, numa cifragem que procura descrever a linha do baixo: **Ab/C→Am**$^{7(b5)}$**/C→D/C→G/B**. Como um todo, o construto (o *cromatismo*, o *baixo pedal*, a *falsa relação*, as *qualidades intervalares*, os graus, as *dissonâncias características*, as dinâmicas e articulações, etc.) pode ser visto então, como

> uma perturbação do sentido da estabilidade harmônica que, no entanto, se dá unicamente na superfície da estrutura harmônica fundamental. Essas introduções são, naturalmente, ações dilatórias [ações que tendem a retardar, adiar]. A importância de qualquer obra musical dos finais do século XVIII se fundamenta no estabelecimento da tônica: o demorar este processo equivale em essência a expandir a escala e o alcance das ações possíveis. A expansão não se reduz a escala temporal, pois se refere também à importância dramática e expressiva (ROSEN, 1999, p. 399).

Como tudo aqui é um *belo* nada simples de se ouvir e se reter (e de se explicar) é preciso repetir, mas, é claro, repetir com algo de novo. Então tudo é re-exposto igual, mas diferente, um tom abaixo, na área tonal de Fá-maior. O **IVm** de **F:** é **Bbm**. Matizado pela característica sexta menor (a sexta napolitana) **Bbm**^{6Np} (**IVm**^{6Np}) é o mesmo que **Gb/Bb** (**bII**). Matizado pela sexta acrescentada (a sexta de Rameau) **Bbm**^{6} (**IVm**^{6}) é o mesmo que **Gm**$^{7(b5)}$**/Bb** (**IIm**$^{7(b5)}$). Estas duas opções de subdominante oriundas do ambiente menor se combinam com o acorde de **C/Bb** e a seqüência novamente se fecha: **bII→IIm**$^{7(b5)}$**→V→I** (o **I** agora é **F:**). Ou: **Gb/C→Gm**$^{7(b5)}$**/Bb→C/Bb→F/A**.[33]

FIG. 3.11 - O uso combinado dos graus **bII** e **IIm**$^{7(b5)}$ nos compassos iniciais do primeiro movimento do *Quarteto das Dissonâncias* de Mozart, 1785

15 O ♭II COMO RECURSO DE FINALIZAÇÃO: DO ESTIRAMENTO DA CADÊNCIA PLAGAL

Como uma espécie de *coda* que encerra a presente seção de destaques ao **bII**, é oportuno referenciar as célebres *capacidades de expressão plagal* da fórmula **bII→I**, pois essas capacidades cadenciais, do plano *formal* (ou do nível das "funções estruturais da harmonia"), contribuem decisivamente para a filiação funcional do **bII** como um acorde do grupo subdominante.

O **bII** como recurso de finalização é encontrado em *codas* importantes na cultura tonal, nesta função o **bII** intensifica a caracterização de uma *cadência plagal expandida* ou especialmente *intensificada*, uma articulação *subdominante→tônica* que, após um decisivo final, arremata expressivamente a narrativa.[34] Este procedimento cadencial – que o organista e compositor John Charles Vincent (1852-1934) chamou de "cadência patética" (1900, p. 118), i.e., uma cadência que tem capacidade de "provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade compassiva ou sobranceira, tristeza, terror ou tragédia" (HOUAISS) – se diluiu e se consagrou como um recurso de *terminação enfática* em vários estilos da música popular. A FIG. 3.12 traz três casos destes "finais harmônicos estendidos" (GUEST, 2006a, p. 82). Neles, combinada com outros recursos da subdominante (**#IVm**$^{7(b5)}$, **IVm**, **bVI7M**, **IIm**^{7}) e de tônica (**VI7M**, a região de submediante), a fórmula **bII→I** aparece como um último movimento harmônico que remata gestos de terminação contundentemente estirados.[35]

FIG. 3.12 - Capacidades expressivas da fórmula **bII→I** como arremate da cadência plagal estirada

a) Cadência plagal estirada após o verso final de "*Laura*", composição de David Raksin com letra de Johnny Mercer, 1944

b) Cadência plagal estirada após o verso final da canção "Sem você" de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, 1959

c) “Coda” do arranjo para orquestra de cordas do choro-canção “Carinhoso” de Pixinguinha elaborado pelo maestro Cyro Pereira em 1989 (cf. NASCIMENTO, 2008, p. 92-95)

Coda
[I7M] [IIm7] [I7M]
Gm7 C7 Am7 D7 C7sus4 Gb7(#9)
F: Vsus4 SubV7
D

rallent.
Db7M Gb7M D7M
F: bVI7M bII7M VI
SUBMEDIANTE
S T

O entendimento funcional destes finais estirados como uma enfática cadência *subdominante* → *tônica* (na qual a potência da subdominante se reafirma algumas vezes por meio de diferentes acordes/graus) gera incontáveis variações, com diferentes matizes expressivos, com muitos, ou também com poucos acordes: experimentando, vamos notar que os diversos acordes que antecedem a chegada ao **I** grau nestas seqüências estiradas (FIG. 3.12) podem ser economizados, ou mesmo reduzidos a um só (redução que, não necessariamente, será menos eficiente), provocando *cadências plagais* mais sintéticas do tipo: **IVm^6→I**, **bVI7M→I**, **bVII7→I**, **IV7→I** ou **bII→I**. O caso da FIG. 3.12c ilustra uma combinação consideravelmente incomum, pois aqui toda a articulação cadencial para Fá-maior conclui, deslocada, sobre um acorde de submediante (Ré-maior) numa diferenciada articulação plagal que dá novo uso para a velha “sexta napolitana”: ouvimos a cadência final **S→T** reinventada com os acordes **bII7M→VI7M**.

Tais *estiramentos da cadência*, tais efeitos harmônicos que adiam ou procuram retardar o final para um momento mais adiante, ou ainda, numa notável inversão do valor retórico do fechamento incisivo, tais gestos dramático-musicais que evitam o “perfeitamente concluído” (as clássicas cadências perfeitas) em favor da sugestão de uma ação ininterrupta que vai se dissolvendo e se transformando em busca de algo “que está por vir”, como observa Meyer, fazem parte de um estado especialmente valorizado pelo romantismo: “o Devir sem fim”. Para o *romantismo*, os “modelos perfeitos e acabados” refletem um ideal clássico de “realização completa”, contudo tal realização

> é uma meta inalcançável e, em última análise, imprópria, pois a verdadeira natureza do homem consiste na desassossegada busca de uma perfeição que nunca poderá ser sua, assim como o mundo está sempre em um estado de Devir [a inelutável *marcha da Natureza*], assim também o está o homem, e assim deveria estar sua arte [...] Devir é um processo contínuo, por incrementos e inacabado sem articulações claras ou descontinuidades significativas (MEYER, 2000, p. 301-303).

> [No estado do "Devir sem fim"] o fechamento não chega a ser decisivo, por exemplo, quando as cadências finais são plagais [outros exemplos de *indecisões* cadenciais são: finais em *morrendo*, notas esparsas e descompassadas, fragmentos de escalas, arpejos floreados, notas não diatônicas, pratos soando, processadores de ressonância, etc.] há uma qualidade de abertura que implica continuação (MEYER, 2000, p. 321).

Assim, nessas cadências estiradas, importa subverter a indesejada perfeição demasiadamente conclusiva da nota fundamental do **I** grau (FIG. 3.12). "Pra ampliar a informação da cadência" (BUETTNER, 2004, p.17), tal nota tônica deve ser re-ambientada em algum acorde que não a deixe soar como um justo, coeso e puro "$\hat{1}$": com o **IVm**^{6} a nota $\hat{1}$ se converte em 5ª justa (devidamente incomodada pelo intervalo de trítono entre a terça menor e a sexta); com **bVI7M** a nota $\hat{1}$ se converte em 3ª maior; com **bII7M** a nota $\hat{1}$ se converte em 7ª maior; com **bVII7M** a nota $\hat{1}$ se converte em 9ª maior; com #**IVm**$^{7(b5)}$ a nota $\hat{1}$ se converte em 5ª diminuta, etc. E, com isso, nesse exercício de *vir-a-ser*, o estado de *anseio* se nutre sem se saciar plenamente.[36]

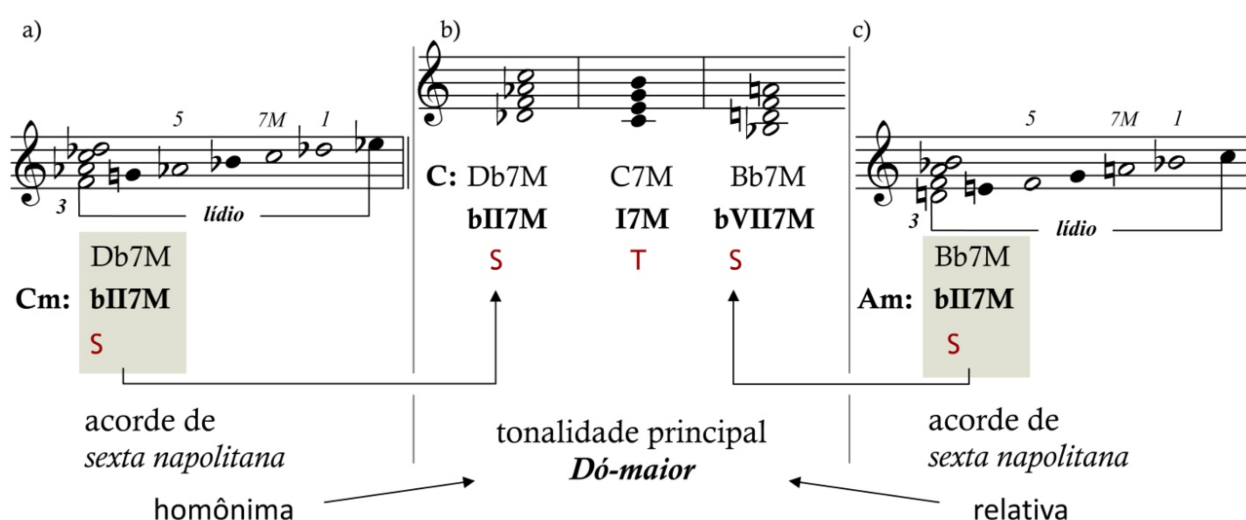
16 DA INCLUSÃO DO ♭VII7M NA TONALIDADE MAIOR

Dando continuidade ao mapeamento dos acordes *não diatônicos* que abastecem a tonalidade contando com o aproveitando da cultura do **bII** grau referenciada até aqui, podemos dar um curto passo na localização de outra *inflexão napolitana na tonalidade maior*. Uma harmonia proveniente de outra área tonal *menor* consabida: a *tônica relativa* (Lá-menor). Área comum, vizinha e próxima que, a exemplo do que ocorre com a tonalidade homônima (Dó-menor), também cede o seu **bII7M** (ou **IVm**^{6Np}) para o tom principal maior (Dó-maior). Trata-se do acorde de **Bb7M**, o *acorde de sexta napolitana* incorporado ao tom de Lá-menor e, a partir daí, pela parceria entre tons relativos, do deslocamento deste **Bb7M** (o **bII7M** lídio de Lá-menor) para o tom de Dó-maior, no qual passa a atuar como uma subdominante "visitante" (GUEST, 2006b, p. 11): o **bVII7M** na tonalidade maior.

Este é mais um daqueles casos: *o acorde é fácil de ouvir e difícil de explicar* (KOPP, 2002, p. 33). A sonoridade **bVII7M** (lídio) como *um grau da tonalidade maior* está absorvida e, com *variantes*, como procura re-memorar a coletânea de trechos musicais que enfrentaremos adiante, se acha incorporada em diversos repertórios, gêneros e estilos. Com isso, ou justamente por isso – por conta da diversidade de cenários onde o **bVII7M** ressoa –, sua representação teórica é variada, consideravelmente diversa e instável, como se observa nos, ora mais ora menos, diferentes esforços de inclusão que revisamos aqui.

O argumento de inclusão que inicia este tópico – "o **bVII7M** no tom maior surge como conseqüência do empréstimo do **bII7M** do tom relativo menor"[37] – não é da ordem do *repentinamente novo*. Supõe-se neste argumento que o **bVII7M** é um acorde que, gradualmente, se fez novo a partir de um *manejo*, ou *imitação*, de comportamentos e modelos tonais vigentes e estimados. Tal argumento é similar ao que justifica a aparição de **Db7M** em **Cm:** e, a partir daí, de **Db7M** em **C:**. Como ocorre com o **IVm** (**Fm**) do tom homônimo menor (Dó-menor na FIG. 3.13a), também o **IVm (Dm)** do tom relativo **Am:**, ocasionalmente, tem sua função subdominante enfatizada por meio do acréscimo da dissonância característica "sexta napolitana". Tal *acréscimo*, com força de estereótipo nos tons menores, agrega a nota **sib** ao acorde de **Dm** gerando a tétrade **ré-fá-(lá)-sib** (FIG. 3.13c): um **Bb7M**. Um lugar/função **bII7M** (lídio) em **Am:** que então, contando com a *cultura dos acordes em comum entre tons relativos* – contando com a "oscilação entre o modo maior e seu relativo menor" (LARUE, 1989, p. 40; 2001) – se vê em uso como mais uma opção para a função subdominante na tonalidade relativa maior. **Bb7M** em **C:**, ou generalizando: o grau **bVII7M** (lídio) no tom maior. Assim, *expandido*, o tom Dó-maior (FIG. 3.13b) conta com duas novas (i.e., não diatônicas) *harmonias napolitanas*: **Db7M** e **Bb7M**, ou seja, os acordes de **bII7M** e **bVII7M** que a tonalidade maior toma de duas tonalidades menores freqüentes e proximamente relacionadas.

FIG. 3.13 - **bII7M** e **bVII7M** como acordes de sexta napolitana visitantes na tonalidade maior



Ocorre aqui uma proveitosa espécie de *efeito colateral*. Por conta deste **bVII7M**, desta visita do *acorde de sexta napolitana do tom relativo menor* (FIG. 3.13c), passamos a contar também com dois diferentes tipos de **bVII** grau no tom maior: o **bVII7** e o **bVII7M**. O primeiro, **bVII7 (Bb7**, mixolídio), é grau diatônico de **Cm**: que, por *empréstimo modal*, se acha em uso em **C:** (FIG. 3.14a). O segundo, **bVII7M (Bb7M**, lídio) é grau napolitano em **Am:** que, por deslocamento entre tons relativos, se acha em uso em **C:** (FIG. 3.14b).

Entre **Bb** e **Bb** (entre **bVII** e **bVII**) há um sutil *risco de confusão*. Outro daqueles traços de ambigüidade da tonalidade harmônica que, artisticamente, são úteis ou não conforme o caso. Um risco comparável ao que se observa entre as palavras parônimas (parecidas na escrita e no som, mas distintas no significado, tais como: “absolver e absorver”, “acento e assento”, “apreçar e apressar”, “caçar e cassar”, “calda e cauda”, “censo e senso”, “cerração e serração”, etc.).

FIG. 3.14 - Diferenças entre **bVII7** e **bVII7M** na tonalidade de Dó-maior [38]

a) 9 13 mixolídio

Bb7
Cm: ou **C:** **bVII7**
S
Eb: **V7**
D

b) 9 (#11) 6 lídio

Bb7M
Am: **bII7M**
S
C: **bVII7M**
S

A igualdade da tríade **sib-ré-fá** (que está na base destes dois diferentes acordes de **Bb**) é uma igualdade parcial que oculta qualidades e caracteres específicos que se revelam inconfundíveis quando lidamos com *tétrades* e *tensões*. As tétrades **sib-ré-fá-láb** (FIG. 3.14a) e **sib-ré-fá-lá natural** (FIG. 3.14b) revelam que o ambiente diatônico onde estas tríades “iguais” se localizam não é exatamente o mesmo. Nestes ambientes as tensões mostram especificidades: a tensões diatônicas de um **bVII7** mixolídio (**Bb7**) são a nona (nota **dó**) e a décima terceira (**sol**) que, com a sétima menor (**láb**), revelam o seu endereço na armadura natural (3 bemóis) de Dó-menor ou Mib-maior (FIG. 3.14a). Já as tensões diatônicas de um **bVII7M** lídio (**Bb7M**$^{(\#11)}$) são a décima primeira aumentada (nota **mi natural**), a nona (**dó**) e a sexta (**sol**) que, em conjunto com o nó da questão – o singular intervalo de sétima maior (**sib** - **lá natural**) –, revelam o seu lugar na área tonal de Ré-menor (1 bemol, que alguns comentadores preferem chamar então de Fá-maior), onde atua como subdominante tanto em Lá- menor quanto em Dó-maior (FIG. 3.14b).

Em algumas práticas da tonalidade harmônica – que tratam o **bVII7M** como um grau emancipado e independente (um grau como qualquer outro lugar de chegada diatonicamente instituído), um acorde legítimo em ambientes francamente tonais (e não naqueles ambientes ditos “modais”), um grau ou região que se faz anunciar por meios de preparação (dominante secundária, dois cinco, dominantes substitutas, etc.), suporta tensões tortuosas (combinações da singular 7M com 6, 9 e #11) e se mistura aos percursos cadenciais tradicionais (ancoradas nos ciclos de quintas e nas combinações de empréstimo modal), etc. – este primeiro arrazoado (“o **bVII7M** lídio no tom maior é um proveito do **bII7M** lídio do tom relativo menor”) é bastante útil e convincente. Contudo – apesar de seus fundamentos tradicionais, i.e., apesar dos vínculos

entre os tons relativos (**C:⇆Am:)** serem aceitos como *norma natural e comum* e apesar da presença do **bII7M** na relativa menor (**Bb**: em **Am:**) ser uma solução consagrada e corrente – este arrazoado (FIG. 3.14b) não é consensual nem usual.

17 DA DIVERSIDADE DE INTERPRETAÇÕES DO ♭VII: UM NECESSÁRIO JOGO DE CINTURA

Pelo lado da tradicional *harmonia triádica* nem sempre esta desambiguação (**bVII** é diferente de **bVII**) é uma questão urgente ou mesmo uma *teoria* muito necessária. Como vimos, em se tratando de *tríades*, o **bVII** (com sétima menor invisibilizada) fica suficientemente explicado como "grau diatônico proveniente da escala natural do tom menor" (ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 221-223). Neste lugar, **Bb** (mixolídio, **bVII** grau de **Cm:**) é interpretado como **(V7/bIII)**, i.e., a *dominante secundária* do acorde de **Eb** (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 348; OTTMAN, 2000, p. 200). Esta é a função *progressiva* convencional, o "meio de preparação" (a "dominante individual") *grosso modo* consensual nas práticas teóricas (cultas e populares) da harmonia tonal: **Bb→Eb.**

Apesar das especificidades das cifras funcionais que propõe, para Schoenberg a interpretação é basicamente a mesma: o **bVII** no tom maior é uma região de categoria "indireta e remota", é uma "Dominante da Mediante maior abaixada (**DMb**) é a Subdominante da Subdominante (**SDSD**)" (SCHOENBERG, 2004, p. 92-93). Relendo esta formulação em Dó-maior temos: o **Bb**, **V** (Dominante) de **Eb:** (Mediante maior abaixada) é o **IV** (Subdominante) de **F:**. Já na tonalidade menor, a área tonal de **bVII** é igualmente uma "região indireta e remota": a "Subtônica (**subT**)", "mas [no modo menor] a região sobre o **VII** (**subT**) funciona, geralmente, como uma Dominante de **M**" (SCHOENBERG, 2004, p. 96). Então, em Dó-menor temos: o **Bb** é **bVII** (Subtônica) de **Cm:,** mas [em Dó-menor] este **Bb** geralmente funciona como **V** (uma Dominante secundária) de **Eb:** (Mediante, o **bIII** grau).

Em seu "*Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*" (aproximadamente: *Tratado sobre a polaridade do som e da tonalidade, lógica da Harmonia*) publicado em 1931, o organista, compositor e teórico alemão Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) – um "radical, exuberante e excêntrico" continuador das teorias funcionais de Riemann (cf. HARRISON, 1994, p. 313-320; MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p. 90-91) – advoga uma dupla "lógica" para a presença de **Bb** no tom de Dó-maior. Uma *razão* provém de **F:** a área tonal do **IV** de Dó-maior (que Karg-Elert chama de "*Contradominante*" ou "*Contranten*" e cifra com uma letra "***C***"). Aqui, **Bb** tem função de *Contradominante* e, sendo assim, em Dó-maior, o **bVII** é uma "*Contradominante* da

Contradominante" cifrada então como "C". Outra *razão* provém de **Cm:** (a "variante menor" de Dó-maior). Aqui **Bb** tem função de "*Utradominanten*" (a "dominante secundária") de **Eb**, trata-se de outro **Bb** chamado então de "*Mixolydische Parallelle*" e cifrado como "d^{p}"(KARG-ELERT, 2007, p. 84).
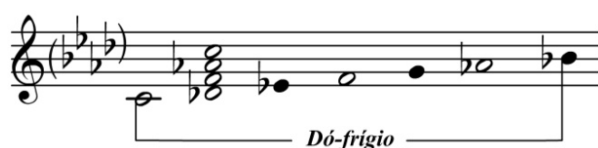
A partir da nomenclatura e cifragem empregada por Riemann (1899, p. 194) em seu "*Harmonia simplificada*...", para autores da escola *funcional* no Brasil (ALMADA, 2009, p. 150; BRISOLLA, 1979, p. 74; KOELLREUTTER, 1980, p. 29; e OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1978, p. 42) – o acorde **sib-ré-fá-[lá]** no tom de Dó-maior tem função de "subdominante da subdominante", daí a cifra S. Cifra que possui variantes gráficas como o "**SS**" empregado pelo professor Carl William Grimm (1863-1952) em seu "*A simple method of modern harmony*" (GRIMM 1906b, p. 20).

Pelo lado da *jazz theory*, *de modo geral*, a tese do *deslocamento napolitano* – i.e., o **Bb7M** de Dó-maior é o **Bb7M** de Lá-menor – também não é corriqueira. Invisibilizada como cultura alheia, *tradicional* ou *antiga* demais, a própria expressão "napolitana" vem sendo esquecida. No repertório popular os **bVII7M** e **bII7M** estão presentes e se destacam, é claro, mas, no geral, como amostra a FIG. 3.15, as diversas justificativas teóricas desse campo não associam estes dois graus. A FIG. 3.15 procura contemplar *normalizações* de diversas vertentes que *explicam* a procedência diatônica destes três acordes que aqui estão sendo correlacionados (**bVII7M** e **bII7M)** e diferenciados (**bVII7M** ou **bVII7**).

FIG. 3.15 - Amostragem de diferentes interpretações dos graus **bII7M, bVII7** e **bVII7M**

bII7M
o acorde de **Db7M** no tom de *Dó-maior* ou *Dó-menor*
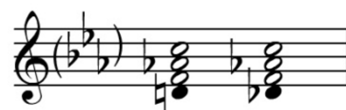
a) É um empréstimo do modo ***Frígio*** (**Db7M** é o **bII7M** de *Dó-Frígio*), conforme Chediak (1986, p. 97 e 123), Herrera (1995a, p. 123), Jaffe (1996, p. 88), Pease (2003, p. 76 e 78), Pollaco (2007, p. 91), Tagg (2009, p. 117) e Ulanowsky (1988, p. 23-24).



Esta é a (já mencionada) interpretação de Schenker (1990, p. 169-170). Cf. também Aldwell e Schachter (1989, p. 456-457) e Sessions (1951, p. 115).
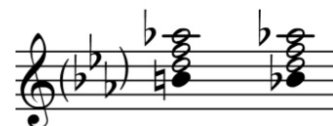
b) Não pertence ao diatonismo menor, mas é um acorde "muito comum" na tonalidade maior, conforme Nettles (1987b, p. 45).[39]

c) Proveniente do ***rebaixamento*** da fundamental do **IIm7$^{(b5)}$** (**<u>ré</u>-fá-láb-do**) grau de **Cm:** para **bII7M** (**<u>réb</u>-fá-láb-do**), conforme Chediak (1986, p. 97) e Guest (2006b, p. 120).
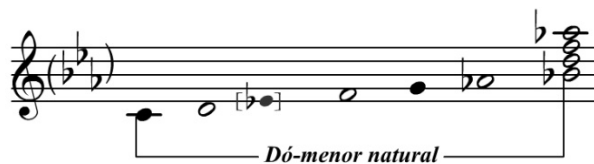


bVII7
o acorde de **Bb7** no tom de *Dó-maior* ou *Dó-menor*

a) Proveniente do rebaixamento da "fundamental" do **VIIº** ("si"-ré-fá-láb) grau de **Cm:** (escala menor harmônica) para **bVII7** (sib-ré-fá-láb), conforme Herrera (1995a, p. 81).

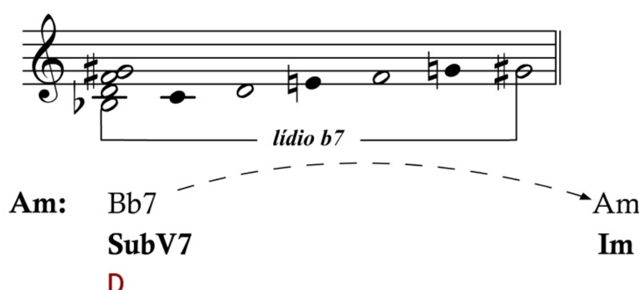


b) Grau diatônico da escala menor natural. O **Bb7** é o **bVII7** com função de "subdominante menor" em **Cm:** e, por empréstimo modal, também em **C:**. Assim, **Bb7** pode equivaler (substituir ou re-harmonizar) **Dm7**$^{(b5)}$ e/ou **Fm6**, conforme Chediak (1986, p. 112), Guest (2006a, p. 118-119), Herrera (1995a, p. 120), Jaffe (1996, p. 83), Nettles (1987b, p. 28), Nettles e Graf (1997, p. 87) e Ulanowsky (1988, p. 9).
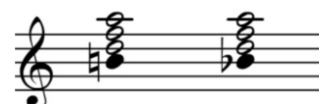


c) Como "meio de preparação", de maneira geral, o acorde de **Bb7** (mixolídio) é a convencional "dominante secundária" de **Eb7M** (**bIII7M**).

d) **Bb7** cumpre função de **SubV7**, o "acorde de sexta aumentada" (síb-ré-fá-sol#) que prepara o acorde de Lá (menor ou maior) em tons diversos. Daí a recomendação da, sempre eficiente, sonoridade "lídio b7" (ou seja, um anagrama de "Mi-alterada") sobre o acorde de **bVII7**. Cf. Almada (2009, p. 154 e 157) e Nettles e Graf (1997, p.80).
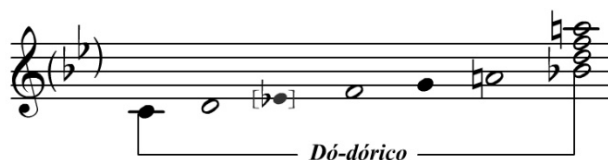


bVII7M
o acorde de **Bb7M** no tom de *Dó-maior ou Dó-menor*

a) Proveniente do **rebaixamento** da fundamental do **VIIm7**$^{(b5)}$ (**<u>si</u>-ré-fá-lá**) grau de **C:** para **bVII7M** (**<u>sib</u>-ré-fá-lá**), conforme Chediak (1986, p. 97) e Herrera (1995a, p. 81).
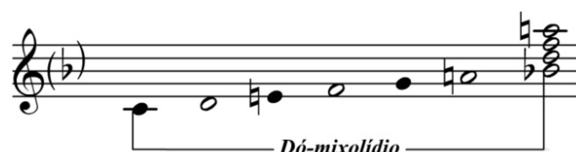


b) Proveniente do modo ***Dórico*** (**Bb7M** é o **bVII7M** de *Dó-Dórico*), conforme Chediak (1986, p. 97 e 122), Herrera (1995a, p. 101 e 133), Jaffe (1996, p. 87), Nettles e Graf (1997, p. 87), Pollaco (2007, p. 98), Tagg (2009, p. 117 e 120) e Ulanowsky (1988, p. 20-21).



c) Não pertence ao diatonismo menor, mas é um acorde "muito comum" e "bastante útil" na tonalidade maior, conforme Nettles (1987b, p. 45).

d) Proveniente do modo ***Mixolídio*** (**Bb7M** é o **bVII7M** de *Dó-mixolídio*), conforme Chediak (1986, p. 124), Moore (1995), Pease (2003, p. 76 e 78), Pollaco (2007, p. 98), Ratner (1992, p. 128) e Tagg (2009, p. 117).



Das confluências e divergências – dos "acordos nos desacordos" – que podemos estudar a partir de uma listagem de referências como esta (FIG. 3.15), evidencia-se, mais uma vez, a necessidade de alguma tolerância crítica. Neste elenco de interpretações, a situação do **bVII7M** é

consideravelmente mais frágil, pois este grau/função não conta com defesas reconhecidamente *tradicionais* (como é o caso do argumento historicista da "sexta napolitana" que sustenta o **bII7M**; ou como a estabilidade lógico-geométrica que ampara o **bVII7** como grau *natural* do *campo harmônico diatônico menor*). Com isso, a opção por uma ou outra *ancoragem teórica* para o escorregadio **bVII7M** se mostra mais adequada (ou menos *inadequada*) se acrescentarmos aos nossos "métodos de análise" questões que nos informem também sobre *quem está tocando*? *Onde*? *Quando*? Ou como coloca Tagg (2003, p. 10): "Por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito?"

Com algumas dessas *respostas de contexto* em mãos podemos dizer que, em suma, a determinação do lugar/função do **bVII** *grau* exige sempre uma apreciação cuidadosa do *texto* (notas da melodia no entorno da tríade, movimentos de condução de vozes, métrica, pedaços de escala, ornamentos, tensões, nomes das notas grafadas em partitura, enarmonias, etc.). Pois, de maneira geral, observado como texto em um contexto, os *construtos* musicais podem revelar se, diante de um acorde de "**Bb**" (**bVII**) em Dó-maior ou Dó-menor, estamos lidando com uma:

1. Estratégia **lídio** (subdominante): **Bb7M**$^{(\#11)}$ como o *acorde napolitano* (**bII7M**$^{(\#11)}$) oriundo da tonalidade relativa Lá-menor sendo empregado como **bVII7M**$^{(\#11)}$ na tonalidade de Dó-maior;

2. Estratégia **mixolídio** (subdominante): **Bb7** como **bVII7**, recurso empregado nas mesmas situações em que se usa **IIm7**$^{(b5)}$ (**Dm7**$^{(b5)}$ lócrio), **IVm6** (**Fm6** dórico), **bVI7M** (**Ab7M** lídio) ou **bII7M** (**Db7M** lídio), na tonalidade de Dó-menor ou Dó-maior;[40]

3. Estratégia **mixolídio** (dominante): **Bb7** como (**V7/bIII**), o convencional meio de preparação (dominante secundária em **Cm:** ou **C:**) que anuncia o acorde de **Eb** (**bIII7M**) ou **Eb7** (dominante secundária do **bVI7M**) na tonalidade de Dó-menor ou Dó-maior (e em diversas outras tonalidades);

4. Estratégia "**mixolídio b9, b13**" (dominante): **Bb7**$^{(b9,b13)}$ como acorde de dominante secundária voltado para um ambiente de resolução menor (prepara **Ebm**) mas que por *picardia*, por *empréstimo modal*, anuncia também o acorde de **Eb** (**Eb7M** ou **Eb7**) na tonalidade de Dó-menor ou Dó-maior (e em diversas outras tonalidades);

5. Estratégia "**alterada**" (dominante): **Bb7**$^{(alt)}$ como dominante secundária que, combinando as tensões **b9**, **#9**, **b5**, **b13**, anuncia o acorde de **Eb** (**Ebm7, Eb7M, Eb7**) na tonalidade de Dó-menor ou Dó-maior (e em diversas outras tonalidades);

6. Estratégia "**lídio b7**" ("dominante substituta"): **Bb7**$^{(\#11)}$ como **SubV7** (um "*acorde de sexta aumentada*"), recurso que "substitui" **E7**$^{(alt)}$ na preparação para o acorde de **A** (**Am7**, **A7M** ou **A7**) na tonalidade de Dó-maior (e em diversas outras tonalidades); [41]

7. Estratégia **dórico**: **Bb** (ou **Bb7M**) como **bVII** em Dó-menor com inflexão (modal) de Dó-dórico;

8. Estratégia **mixolídio**: **Bb** (ou **Bb7M**$^{(\#11)}$) como **bVII** em Dó-maior com inflexão (modal) de Dó-mixolídio.

Esta sorte de *reserva técnica* ou esta *flexibilidade contextual* (*inusual* ou mesmo *imprópria* aos *manuais* e *cursos* da harmonia de escola) na interpretação do **bVII** se justifica quando, p. ex.: a normalização do **bVII7M** como uma *inflexão mixolídio no modo maior* se mostra convincente diante de canções como aquelas em que Gilberto Gil faz uso do **bVII**. Canções como "Domingo no parque" de 1967 (cf. TINÉ, 2008, p. 173-174), "Expresso 2222" de 1971, "Mulher de coronel" de 1989, "Sarará miolo" de 1976 (ver FIG. 3.47), etc. O ambiente mixolídio não é algo estranho aqui, mas sim um *modo* (legítima ou estereotipadamente) pertencente ao mundo retratado nestas canções.[42] LaRue distingue este tipo de "tonalidade" como uma "*neomodalidade*, que explora o sabor antigo das progressões modais, em particular daquelas que possuem um caráter anti-tonal, como **I→bVII**" (LARUE, 1989, p. 41).

Outro caso, outro contexto, igualmente convincente: para ilustrar o que chama de "efeito mixolídio" em Dó-maior, Ratner (1992, p. 126-128) cita um fragmento da cantata *"Die Glocken des Strassburger Münsters*" (*Os sinos da catedral de Strasburgo*) escrita por Liszt entre 1874-75 (FIG. 3.16). Para Ratner o "efeito mixolídio" aqui é altamente eficiente, mas não somente por conta da harmonia **C⇆Bb**. O sucesso da solução decorre também do fato de que os compassos que antecedem a tríade de **Bb** estão claramente em Dó-maior e, principalmente, dos recursos de coloração que se combinam (o explicito dobramento das 3ªs em movimento paralelo, a tessitura e o timbre composto de um *tutti* instrumental-coral incluindo órgão, harpa e sinos) para *cantar* o texto: "o verdadeiro Deus"!

FIG. 3.16 - A seqüência **I→bVII** num fragmento da cantata "*Die Glocken des Strassburger Münsters*" de Liszt, 1874-75

Recolocando para finalizar o tópico: considerando o conjunto de contextos e decorrentes interpretações (um tanto divergentes em termos de nomes, cifras, origens e argumentações, mas não no que diz respeito ao valor artístico dos acordes de **bVII** que todos tentam incorporar com a melhor normalização possível) observa-se que, de maneira bastante diversificada, esta harmonia adquiriu sentidos e capacidades peculiares em diferentes ambientes musicais. Disto decorre a necessidade de se compreender que a normalização teórica aqui é (deve ser) flexível (instável, impura, misturada, parcial). A aceitação de uma norma neste caso, como ocorre com qualquer *aceitação de norma*, depende de cultura e repertório – "o objetivo de uma teoria da música é ser uma descrição formal das intuições musicais de um ouvinte que já tem experiência com uma linguagem musical determinada" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p.1) – então, em um mundo "que já tem experiência" com o **bVII7M$^{(\#11)}$**, no qual este acorde é bem vindo, sempre ouvido e tocado, sua normalização será consideravelmente menos problemática.

Com isso chegamos ao tópico da normalização do **bVII** como tom vizinho. Se, por um lado, a interpretação do *acorde* de **bVII** exige sempre algum labor analítico-teórico (um bom exame ao redor da tríade), por outro lado, em termos da localização da sua *área tonal* (região, tom afim, tonalidade vizinha) a tarefa não é tão problemática. A localização ou o endereço da *região* de **bVII** é sempre confortável e convincente, independente da vertente teórica adotada, seja como: 1) *região de dominante* de **bIII** (**Bb:** em **Eb:**), a vertente mais tradicional; 2) como **bVII** da *homônima menor* (**Bb:** em **Cm:**), uma variante da vertente anterior, pois estas duas opções se assentam no mesmo ambiente diatônico (três bemóis); ou 3) **bII** (acorde ou região de sexta napolitana) da relativa menor (**Bb:** em **Am:**) em ambiente diatônico com um bemol. Em qualquer um destes três entendimentos o estabelecimento da área tonal, ao menos em tese, não depende de maiores detalhamentos teóricos, pois como dono de uma área tonal (região ou tonalidade), o **bVII** passa a ter valor de **I** grau (i.e., o acorde de **Bb** no tom de **Bb:**), seu modo então é sempre *jônico* e sua armadura possui sempre *dois bemóis*.

18 DO ♭VII7M NO REPERTÓRIO

Observemos alguns casos em uma espécie de mini antologia informal da cultura do **bVII7M** que ilustram aquele primeiro argumento que defende que: o **bVII7M** no tom maior justifica-se como conseqüência do empréstimo do **bII7M** do tom relativo menor. No primeiro caso (FIG. 3.17), o **F7M** se apresenta no papel convencional de **bII7M** de **Em:** a tonalidade principal que ambienta os primeiros versos da canção "Ponteio" de Edu Lobo e Capinam de 1967. Mas logo adiante, com a mudança sugerida pelo refrão "Quem me dera agora eu tivesse a viola prá cantar", o mesmo acorde de **F7M** sofre um *deslocamento* e, o que era **bII** em **Em:**, se converte em **bVII7M** de **G:**, o tom relativo maior. No eloqüente *verso final* desta canção ainda vamos ouvir, numa mesma progressão,

aqueles dois acordes de *sexta napolitana* (conforme a FIG. 3.13) que, expandindo o repertório de acordes da função subdominante, ladeiam um **I** grau maior: **Ab7M** (**bII** da tonalidade homônima **Gm:**) e **F7M** (**bII** da tonalidade relativa **Em:**) como **bVII7M** cadenciando em **G:**.

FIG. 3.17- O acorde de **F7M** como **bII7M** e **bVII7M** na canção "Ponteio" de Edu Lobo e Capinam, 1967

E - ra um, e - ra dois, e - ra cem e - rao mun-do che - gan - doe nin - guem,
Em$^{9(7M)}$
Em: Im
T

que sou-bes - se queeu sou vio - lei - ro, que me-des- sea - morou di - nhei - ro
F7M^{6}
Em: bII7M Np ...
S

Quem me de-raa-go - ra eu ti - ves-sea vi - o - la prá can - tar
G7M F7M^{6}
G: I7M bVII7M ...
T S

... *verso final*
Bb7M Ab7M G7M F7M Eb7M G
G: bIII7M bII7M Np I7M bVII7M bVI7M I
T S T S S T

Na FIG. 3.18 estes dois acordes de *sexta napolitana* que ladeiam o **I** grau do modo maior (**bVII7M** e **bII7M**) podem ser observados, em Dó-maior, arrematando os dois versos iniciais da canção "O trem azul" de Lô Borges e Ronaldo Bastos de 1972 (cf. NUNES, 2005, p. 109-112). Harmônica e melodicamente estes dois versos têm 3 de seus 4 compassos iguais, mas a diferente finalização *napolitana* garante uma surpreendente dose de distinção e contaste em cada um deles. O primeiro verso repousa sobre **Bb7M** (**bII** de **Am:**, o *acorde de sexta napolitana da tonalidade relativa*) com função de **bVII7M** em **C:**. O segundo verso repousa sobre **Db7M** (**bII** de **Cm:** o *acorde de sexta napolitana da tonalidade homônima*). Ambos são subdominantes e, com isso, formam uma espécie rima funcional colorindo a subjacente articulação Tônica→Subdominante que, sempre igual, sustenta a aparente diversidade harmônica desta primeira parte da canção.

FIG. 3.18 - Os acordes de **bVII7M** e **bII7M** na canção "O trem azul" de Lô Borges e Ronaldo Bastos, 1972

(formato: *período*)

verso 1
Coi - sas que a gen - te se es - que - ce de di - zer
C7M **Ab7M** **Eb7M** **Bb7M**
C: I7M bVI7M bIII7M bVII7M
T S T S

verso 2
Fra - ses que o ven - to vem às ve - zes me lem - brar
C7M **Ab7M** **Eb7M** **Db7M**
C: I7M bVI7M bIII7M bII7M
T S T S

A FIG. 3.19 traz uma versão (pois esta canção já recebeu inúmeras re-harmonizações) de um caso que oportuniza um exercício de desambiguação entre **Eb7M** e **Eb7** e entre **Eb7** (lídio b7) e **Eb7** (mixolídio). Acordes *diferentes* que possuem a mesma tríade. Lamentoso o poeta suspira em Fá-maior: "Ah, Dindi" – como se sabe, "Dindi" é uma contração de "Dirindi", nome da mata que os cancionistas Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, vendo-a ameaçada, sublimam em versos nesta canção de fundo ecológico – e a harmonia recai sobre **Eb7M** (lídio) percorrendo o trajeto de um tom inteiro descendente. Célebre trajeto amargurado que fez fortuna em diversos repertórios: **I7M→bVII7M**.[43]

Tal **bVII7M** (o acorde de **Eb7M**) empresta ao tom de Fá-maior algo daquele *afeto* pesaroso que a memória do *acorde de sexta napolitana* da relativa menor (**Dm:**) carrega consigo. Aquele **bII** (**Eb** em **Dm:**) que, como vimos, é um acorde que "se reservava para a expressão mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmônico puro" (LA MOTTE, 1993, p. 81). Logo adiante, em "tudo, Dindi, lindo, Dindi" (compasso seis e sete) um acorde de **bVII7** (**Eb7**) anuncia a volta do **I** grau **F7M**. A nota **lá natural** (em destaque neste **Eb7** e reincidente em vários compassos da melodia) descarta a interpretação deste **bVII7** como um grau diatônico de **Fm:**. Ou seja, não se trata de um "**Eb7** mixolídio atuando como **bVII7** de **F:**". Não se trata de um **V7** de **Ab7M** que, sendo um lugar de chegada da função tônica (o **bIII7M** de **Fm:**), estaria supostamente *emprestando* seu **V7** secundário (**Eb7**) para a tônica **F:**. Este **Eb7$^{(\#11)}$** (em "tudo, Dindi") se apresenta como uma "inversão disfarçada" (GUEST, 2006a, p. 110): um **A7** com **b9** e **b5** no baixo. Ou seja, **Eb7$^{(\#11)}$** é o célebre *acorde de sexta*

aumentada (o intervalo característico entre o **mib** do baixo e a nota **dó#**, a sensível que prepara **Dm**), ou a *dominante substituta* (**SubV7**) que prepara **Dm** e que, aqui – por meio de "equiparação tonal" (cf. BAILEY, 1969, p. 155-160), por meio de uma "relação bifocal" (cf. LARUE, 1989, p. 40) – , resolve em **F7M** (a relativa maior de **Dm**). Nestes dois versos nota-se o proveito metrificado das parcerias entre as tonalidades relativas. O **F:** toma emprestado do solícito **Dm:** duas de suas mais belas riquezas harmônicas. Uma da função subdominante (a *sexta napolitana*, o acorde de **Eb7M**) no compasso dois. E outra da função dominante (a *sexta aumentada*, o acorde de **Eb7**$^{(\#11)}$) que, posicionada no compasso seis, rima com o *empréstimo* anterior (o **Eb7M** do compasso dois). Por fim, esta *dominante emprestada* se reafirma no compasso oito: o acorde de **Eb7** (**SubV7** que prepara **Dm**) é o escolhido para anunciar o recomeço da estrofe em Fá-maior numa espécie de "breve *turnaround*" que alguns autores da *jazz theory* chamam de "*the back door progression*" (uma progressão de um grau conjunto *que vem detrás*, no caso "**Eb7→F7M**").[44]

FIG. 3.19 - Os acordes de **bVII7M** (lídio) e **bVII7** (lídio b7) na canção "Dindi" de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, 1959

(formato: *per/sent*)

Ah, Din - di Se sou - bes-ses o bem queeu te que-roo mun- do se - ri -
F7M | Eb7M | F7M | Cm7 F7
F: I7M | bVII7M | I7M
Dm7 VIm7
Dm: bIII7M | bII7M | bIII7M
equiparação entre relativas

- ri - a, Din -di, tu - do, Din - di lin - do Din - di
Bb7M | Eb7 | F7M | Eb7
F: IV7M | (SubV/VIm7) | I7M | (SubV/VIm7)
"the back door progression" | Dm7 VIm7 | "the back door progression"
Dm: bVI7M | SubV7 | bIII7M | SubV7
[A7] | [A7]

Nestes três casos ("Ponteio", "O trem azul" e "Dindi") o **bVII7M** e o **bII7M** aparecem como graus autônomos, sem qualquer preparação, reiterando o estado de direito reconhecido que estes graus "visitantes", extra-diatônicos, alcançaram na tonalidade contemporânea. Pois aqui são tratados em pé de igualdade, como (se fossem) graus legitimamente diatônicos que dispensam maiores apresentações.

A partir de Côrtes (2007, p. 130-135), a FIG. 3.20 traz os compassos iniciais, em formato de *período*, do choro "Ingênuo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Aqui o **bVII** recebe uma preparação deveras arguta. O *antecedente* (verso 1) expõe idéias musicais partindo do acorde de **F** (o **I** grau), e tais idéias são reapresentadas no *conseqüente* (verso 2) a partir de **Eb** (o **bVII** em **F:**) com uma sutil diferença de *entonação* causada pelo ambiente lídio (i.e., um **Eb** em que a melodia canta as notas **ré** e **lá natural**). A passagem **I→bVII**, de **F** para **Eb**, foi intermediada pelo acorde de **E7** que, a princípio, no tom de **F:**, se faz ouvir como uma dominante secundária de **Am** (**E7** como **V7** de **IIIm**). Ocorre que este **E7** foi *reinterpretado* como uma "inversão disfarçada" de um **Bb7**, ou seja: **E7** como o "**SubV7**" que, *dissimuladamente*, nos conduz para a meta **Eb**. Vale reler o comentário laudatório: "O Ingênuo representa [...] o que de mais típico possa ter um choro: a beleza da melodia, a beleza da harmonia, a rítmica, o encadeamento das modulações muito bem feito" (JACOB DO BANDOLIM apud CÔRTES, 2007, p. 9).

FIG. 3.20 - O acorde de **bVII** como lugar de chegada no choro "Ingênuo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1946 [45]

Ainda em Fá-maior (para favorecer a apreciação das trocas **F⇆Eb** que ouvimos em "Dindi" e "Ingênuo"), a FIG. 3.21 traz um caso em que, anunciado pela fórmula cadencial dois cinco, o **bVII7M** se manifesta como uma espécie de *sujeito* principal. Na tônica (**F:**), o verso 1 nos faz ouvir: "Eu amei...". Mas logo, no verso 3, vem a rima inevitável: "E chorei...", afeto devidamente amparado por **Eb:** a pesarosa *napolitana* de **Dm:** que aqui contribui para *escurecer* o tom de **F:**.

FIG. 3.21 - O **bVII7M** como região no terceiro verso da canção "Amor em paz" de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, 1960

A Sonata "*Waldstein*" de Beethoven pode (mais uma vez) ajudar a ilustrar esta revisão dos lugares tonais com fragmentos musicais escolhidos nas obras primas do repertório clássico-romântico europeu. Os oito compassos iniciais desta tão comentada sonata trazem a aparição de um desconcertante **Bb** no tom de Dó-maior.

> O 1º movimento começa como nenhum outro de Beethoven ou de outro compositor. [...]. A sucessão de implicações harmônicas mais amplas nesse início inclui não somente a estranha coloração da tônica, mas também uma forte articulação do Si bemol, que rapidamente se torna a tônica local [...]. O eixo principal subjacente desta passagem de abertura é a linha do grave, que se move cromaticamente para baixo do Dó ao Sol, com cada nota gerando uma harmonia separada (LOCKWOOD, 2004, p.338).

> Esta mesma região [Dominante da Mediante maior abaixada, **DMb**] é também empregada no primeiro aparecimento do tema principal (em substituição ao usual II) da Sonata Op. 53 de Beethoven (SCHOENBERG, 2004, p. 92-93).[46]

> A elaboração da tonalidade em uma composição – o sistema preestabelecido, porém que é ao mesmo tempo produzido – pode mostrar-se [...] com o início da Sonata "*Waldstein*". A tonalidade preestabelecida, todavia "abstrata", se encontra no primeiro compasso, no **I** grau. Ao refletir-se sobre si mesma, quer dizer, mediante o movimento (*todos* os elementos musicais, incluídos o ritmo e a harmonia, estão em conexão funcional), esta harmonia se mostra ao mesmo tempo *não* como o **I** grau, mas sim como o **IV** grau de Sol-maior, e isso certamente graças a tendência do tema a ir adiante e para cima. [...] Porém, devido a ambivalência do primeiro compasso, tão pouco este Sol é definitivo: daí a primeira inversão. O seguinte Si-bemol (compasso 5) não é meramente um "baixo cromático descendente". É a negação da negação. Ele informa que, já que pertence a região de

> subdominante, a dominante não é um resultado firme [...]. [Com o acorde de Sib-maior] a dominante é negada, porém, por conseguinte também o é, retrospectivamente, desde o início: este [acorde de Dó-maior] não é somente o **IV** de Sol-Maior, mas sim também o **V** de Fá-maior, e unicamente por esta dupla negação evidencia-se concretamente o que [...] era desde o começo, a saber, Dó-maior. Ao mesmo tempo, a qualidade aparentemente nova, o baixo cromático, se mantém como um princípio conquistado até que se alcança o Sol, a verdadeira dominante de Dó (ADORNO, 2003, p. 56-57).

> De menino pensava que a Sonata "*Waldstein*" representava igualmente a palavra *waldstein* [literalmente, floresta-pedra], e a princípio isso me fez pensar em uma cavalgante entrada em um escuro bosque [*Wald*]. Não estaria aqui mais próximo da verdade do que quando mais tarde tocava a peça de cor? (ADORNO, 2003, p. 14).

FIG. 3.22 - O acorde de **Bb** no início da *Sonata* n. 21, op. 53 ("*Waldstein*") de Beethoven, 1803/1804

Contando com a feição inafirmativa das inversões, a escrita beethoveniana aqui (muito abreviada na FIG. 3.22) emprega parcimoniosamente o recurso das "dissonâncias características" aumentando assim, estratégicamente, a polivalência funcional de cada acorde (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 213-216). Nesta ambígua progressão (que ainda pode render alguma canção), a interpretação do lugar diatônico onde este **Bb** se assenta depende de uma observação das notas ao seu redor. Considerando a ambiência diatônica dos compassos 1 a 4 (que antecedem) e 6 e 7 (que sucedem a aparição do **Bb** do compasso 5), sabemos que tanto a nota **mi** quanto a nota **lá** são naturais. Então, o contexto que envolve a tríade sobre este **bVII** nos faz ouvir as notas de um diatonismo *lídio*.[47]

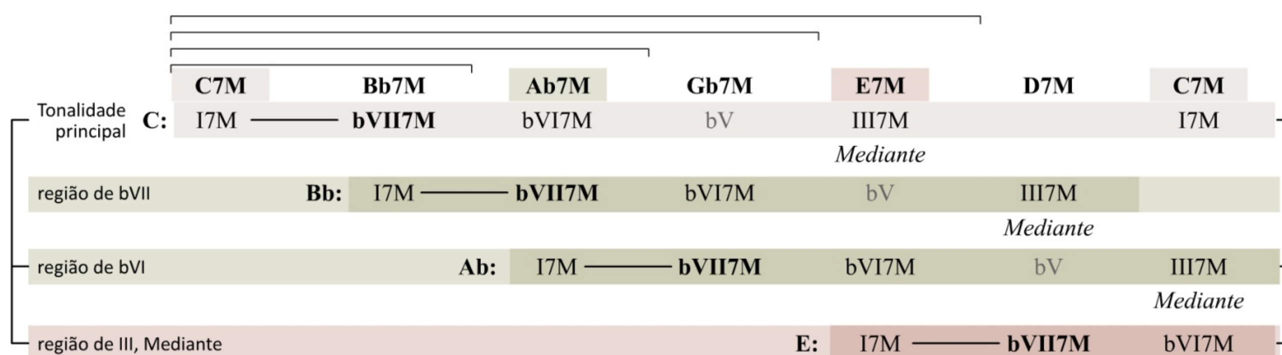
19 DO ♭VII7M NAS SEQÜÊNCIAS POR TONS INTEIROS DESCENDENTES: I7M→♭VII7M→♭VI7M

... um meio tentador para poetas e compositores expressarem
paixões extremas e opostas, cobrindo um amplo leque de emoções,
transitando entre elas rapidamente.
Silvana Ruffier Scarinci, *Safo Novella* (2008. p. 43)

[O crítico inglês] Minutius, contou minuciosamente os plágios de Shakespeare. Em 6.043 versos, 1.771 foram escritos por algum autor anterior, 2.373 foram refeitos e, de resto 1.899 pertencem a Shakespeare. [...] Não faria, contudo, o menor sentido falar de plágio no contexto de efervescência teatral da Inglaterra elisabetana, em que se distinguiam mal os papéis de ator e de autor, em que era normal retomar um esboço, uma metáfora ou uma cena inteira para dar-lhe uma forma nova.
Michel Schneider. *Ladrões de palavras* (1990, p. 50)

Outro dos êxitos contemporâneos do **bVII7M**, um recurso eficaz no alongamento dos percursos com baixos descendentes, é conseqüência do fato de que este grau se posiciona entre os pólos da progressão **I7M→bVI7M**. Progressão que, com a devida *naturalização* (inclusão) do **bVII7M**, passa a contar com o elo intermediário que faltava para completar o decantado trajeto **I7M→bVII7M→bVI7M**. Um *trajeto-modelo,* demarcado pelos *rigorosos tons inteiros descendentes*, no qual os *lugares de chegada são acordes do tipo perfeito maior com sétima maior*. Como procura representar a FIG. 3.23, em um dos possíveis retratos atuais do funcionamento deste recurso, este tipo de cadeia simétrica, quanto mais estirada for, pode gerar planos tonais com regiões consideravelmente afastadas ou mesmo por em risco os limites da funcionalidade harmônica. A busca desse *limite*, do ponto a partir do qual a crescente tensão do estiramento se afrouxa e diminui o nexo de conexão tonal entre os acordes, estimulou processos criativos vários e, de maneiras diversas, os cultores da tonalidade expandida souberam se movimentar *com soltura* por tal brecha sistêmica.

FIG. 3.23 - Aspectos funcionais da cadeia formada por acordes do tipo "**x7M**" dispostos em tons inteiros descendentes [48]



O segmento dos compassos 229 a 235 do terceiro movimento do *Concerto para piano* n. 2 em Fá-menor op. 21 de Frédéric Chopin (1819-1849) – como mostram Aldwell e Schachter (1989, p. 550) e Bass (1996, p. 272) – pode ser citado como um ilustre precedente da franca possibilidade do emprego deste tipo de cadeia. Escrito ainda em 1829-30, por um jovem músico que teria enorme projeção na contemporaneidade,[49] este segmento (FIG. 3.24) chama atenção, pois aqui a

seqüência vai longe demais. De **C** a **C** (compassos 229 a 233) e de **C** a **Gb** (compassos 233 a 235), o ciclo da uma volta e meia conservando uma incomum estrutura *literalmente simétrica*: todos os acordes de chegada são *maiores* e todas as quintas da progressão são rigorosamente *justas*.

Tantas *perfeições* e *simetrias* distorcem as corretas *imperfeições* e *desigualdades* que caracterizam as propriedades *naturais* (diatônicas) da tonalidade tradicional (na qual, como se sabe, os acordes *não são todos maiores* e *nem todas as quintas são justas*). Ao início (compasso 229), ouvimos a preparação/resolução **Db7**⇢**C** ("**SubV7**"⇢**C**), mas daí em diante um inflexível padrão "**V7→I**" (**F7→Bb**, **Eb7→Ab**, **Db7→Gb**, etc.) toma conta de toda a construção. Com isso, focando os lugares de chegada (i.e., percebendo os acordes de preparação tipo **V7** como *coadjuvantes*) vamos observar uma rara seqüência de acordes maiores (mas ainda sem suas "sétimas maiores") por tons inteiros descendentes: **C→Bb→Ab→Gb→Fb→D→C**, etc.

FIG. 3.24 - Cadeia de acordes maiores por tons inteiros descendentes no *Concerto para piano* n. 2 de Chopin, 1829-30

(Allegro vivace)
leggierissimo
Db7 C F7 Bb Eb7 Ab Db7 Gb Cb7
Fb A7 D G7 C F7 Bb Eb7 Ab Db7 Gb

Neste gesto harmônico-*virtuosístico* tão apropriado ao gênero (*concerto romântico*) a seqüência **C→Bb→Ab→Gb**... passa rapidamente, *leggierissimo*. Contudo, em outros gêneros e com outras funções, combinações harmônicas desta espécie – mas sensivelmente reduzidas, experimentadas com o devido vagar (no âmbito do ritmo harmônico e da forma e não necessariamente em termos de andamento) e em texturas não tão condicionadas pelo idiomatismo concertante pianístico – tornaram-se determinantes no plano tonal de exitosas composições populares do século XX (FIG. 3.27).[50] Composições como "*Laura*", "Barquinho", "Eu te amo", "*Tune-up*" e "*Countdown*" parcialmente comentadas logo adiante.

Mapear precisamente as linhagens que nos trouxeram tais harmonias de acordes maiores por tons inteiros descendentes (do tipo **C→Bb→Ab**...) pode não ser uma tarefa possível. Mas a solução chopiniana sugere algumas pistas de processos – *transformações graduais* – que, com a participação de muitos e em muitos lugares, podem ter contribuído para o sucesso e consolidação desse tipo de percurso harmônico.

Uma evidência decorre do próprio ciclo de quintas, pois neste tipo de progressão os acordes que recaem sobre as partes acentuadas do compasso já demarcam uma trilha de segundas descendentes, particularizada conforme a distribuição métrica adotada (FIG. 3.25a). Em função disso, a tal *progressão* de *segundas maiores descendentes* pode ser vista como uma manipulação específica que molda (distorce, transforma) um segmento do ciclo de quintas.

FIG. 3.25 - Soluções de realocação métrica e moldagem intencional dos graus de um segmento do ciclo de quintas como recurso para a estabilização da progressão **I7M→bVII7M→bVI7M**

Grosso modo, e considerando os propósitos que se seguem, tal manipulação que desfigura o ciclo de quintas pode ser descrita da seguinte maneira. Com a evidente intenção de destacar a subjacente marcha de segundas, por um lado, evita-se estabilizar determinados graus (no caso da

FIG. 3.25a, evita-se estabilizar os graus diatônicos **IV7M**, **IIIm7** e **IIm7)**. Enquanto que, por outro lado, valoriza-se a estabilização justamente dos outros graus do ciclo e também o misturar *diatonismos*. No caso, misturar os graus **I7M**, **bVII7M** e **bVI7M** estabilizando-os como *lugares de chegada* através de recursos diversos: meios de preparação, posicionamento métrico na versificação, letra, contorno melódico, dinâmica, articulação, instrumentação, etc. (FIG. 3.25b, c, d, e, f). Ou seja, nesta nova cadeia característica (**I7M→bVII7M→bVI7M**) *misturam-se*: o diatonismo principal (o **I** grau de um tom maior), a área tonal da sexta napolitana da tonalidade relativa menor (o **bVII7M** lídio) e o empréstimo modal de um grau típico da tonalidade homônima menor (o **bVI7M** lídio). Com isso, os efeitos de desestabilização e estabilização envolvem "transformações" (SCHOENBERG, 2004, p. 55-63), *distorções* ou *correções* propositais como: acréscimo ou omissão de sétimas menores e/ou outras tensões associadas aos momentos de preparação; transformação de quintas diminutas em quintas justas; mutação de terças menores em maiores e vice versa; mutação de sétimas menores em maiores ou vice-versa; posicionamento métrico acentuado dos acordes que devem soar estáveis contra o posicionamento não acentuado dos acordes com função de preparação, etc.

Assim, tais *construtos engenhosos* permitem a re-invenção de um sem número de *variantes do ciclo de quintas*.[51] Ciclos atípicos – *expandidos*, *singulares*, *exagerados, misturados, incompletos* – como estes que, distorcendo o padrão das progressões de quintas diatônicas, se fazem ouvir como "inovadoras seqüências" (BASS, 1996, p. 270) de tons inteiros descendentes.

Bass (1996, p. 272) localiza um segmento que sugere a possibilidade deste tipo de *seqüência* (acordes *maiores* por *tons inteiros* descendentes) numa "breve passagem" que data dos primeiros anos do século XIX: os 10 compassos iniciais da segunda parte do *Trio* do terceiro movimento (*Menuetto*, *Allegro vivace*) da *Sonata em Mi maior*, D. 157, de Franz Schubert (1791-1828). *Sonata* escrita em 1815 que, supostamente inacabada, foi publicada em 1888. Nesta passagem (FIG. 3.26) estamos em Sol-maior, e assim, em princípio, partindo do terceiro grau, o trajeto *natural* do ciclo de quintas diatônico aqui percorreria a marcha **Bm→Em→Am→D→G**. Contudo, contando com *argutos* artifícios, o trajeto que se destaca é: **B→A→G**.

A *seqüência* está organizada em dois trechos de 4 compassos. O primeiro (compassos 89 a 92) serve de *modelo* e, transposto um tom abaixo é imediatamente *repetido* (compassos 93 a 96).[52] O segmento *modelo* se inicia (compassos 89 e 90) com a pura tríade de **B**. Transformada em maior (pela presença da nota **ré#**) esta tríade poderia ser (em princípio, no tom de Sol-maior) a dominante de **Em** (**VIm** diatônico), mas a sétima está invisibilizada (a nota lá natural só se faz ouvir a partir do compasso 93), garantindo uma margem de *duplo sentido* para esta límpida tríade que abre o episódio. A primeira mudança, no compasso 91 (após o choque da

dupla apojatura nas vozes internas), traz um acorde de **G7** (**sol-ré-fá-si**) que, no compasso 92, se converte em **G#º** (**sol#-ré-fá-si**). Assim, nestes dois últimos compassos da primeira quadratura a trama se complica. Mas o argumento é claro: por um lado importa esconder a fundamental "**mi**" (nota que revela o comum da progressão **Bm→Em→Am**...) e, por outro, é preciso criar expectativa, preparar a próxima meta: o (diatonicamente) esperado **Am**.

Nestes compassos 91 e 92 os meios de preparação (**G7** e **G#º**) se prestam a um arguto jogo de ambigüidades. Em princípio (no tom de Sol-maior) **G7** é uma dominante individual de **C**. E **C** (o **IV** grau, subdominante) é o relativo maior de **Am** (o **II** grau, subdominante que, supostamente, nos aguarda no compasso 93). Então a combinação **G7→Am** pode ser compreendida como uma usual *cadência de engano*. Esta cadência truncada conta com um passo suavizador: a equivalência enarmônica do acorde diminuto (um dos assuntos prediletos da época).[53] Dúbia, essa enarmonia iguala o **G7** sem fundamental e com nona menor (o diminuto **si-ré-fá-láb**) com o **E7** sem fundamental e com nona menor, i.e., o diminuto **si-ré-fá-sol#** (compasso 92) do qual, não resta dúvida, o repouso em **Am** está próximo.[54]

Imitando a primeira quadratura, o segundo segmento se inicia (compassos 93 e 94) um tom abaixo com a pura tríade de **A**. Transformado em maior (pela presença da nota **dó#**) este acorde poderia ser (em princípio, no tom de Sol-maior) a "dominante da dominante", mas como a sétima está invisibilizada resta sempre uma proveitosa margem de dúvida. A mudança, no compasso 95 (após a repetição do choque da dupla apojatura), traz o acorde de **F7** que, no compasso 96, se converte em **F#º**. O argumento se repete: por um lado importa esconder a nota fundamental "**ré**" (nota que revela o comum da progressão **A→D→G**) e, por outro, é preciso criar expectativa, preparar a meta **G**.

Nestes compassos 95 e 96 são os meios de preparação **F7** e **F#º** que exibem suas ambigüidades. Em princípio (no tom de Sol-maior) **F7** não é um acorde inequívoco. Pode atuar como um acorde de "sexta aumentada" que (*substituindo* **B7**) prepara **Em** (o **VIm**). E pode atuar como uma "dominante secundária" que prepara o **bIII** (**Bb**). Os dois lugares de chegada (**VIm** e **bIII**) possuem função tônica e, com isso, por um lado ou por outro, a progressão **F7→G** (a chamada "*the back door progression*" de COKER, KNAPP, e VINCENT, 1997, p. 23-25) pode ser compreendida como uma sofisticada cadência de engano para **G**. Esta cadência truncada (**F7→G**) conta com o mesmo tipo de passo suavizador (**F7→F#º→G**), menos dúbio aqui, numa situação em que o **I** grau logo se confirma (no compasso 97). Assim, nos pontos mais fortes da quadratura ouvimos uma sutil reinvenção romântica de um *lamento barroco* movimentando-se por tons inteiros descendentes, si→lá→sol, na voz que aqui faz o papel de baixo.[55]

FIG. 3.26- A seqüência **B→A→G** como resultante das *transformações* de um segmento do ciclo de 5ªs, Schubert, 1815

Com estas duas ocorrências românticas (Chopin e Schubert), ressalta-se a condição de expansão do recurso: a seqüência de acordes maiores descendo por um tom nem sempre parte do **I** grau em direção ao **bVII** (como no caso das sucessões **F→Eb** que ouvimos em "Ingênuo", "Dindi" e "Amor em paz", etc.; ou na marcha **C→Bb** que ouvimos nas primeiras quadraturas da "*Waldstein*" de Beethoven). Como pré-sugere a FIG. 3.23, considerando as tantas tonicizações que se tornaram conhecidas com a vertiginosa especulação harmônica que se deu na fase contemporânea da tonalidade, diversos lugares do sistema podem servir agora como um grau de partida para este tipo de trajeto lamentoso.

Num rápido mapeamento, a FIG. 3.27 procura amostrar alguns destes percursos ampliados, possíveis se levarmos em conta duas cadeias. Uma (FIG. 3.27a) é esta, possivelmente a mais usual, composta daqueles acordes e/ou regiões pelas quais passamos no trajeto de tons inteiros descendentes que parte e/ou por fim alcança o **I** grau (**I→bVII→bVI**...**→I**). A outra (FIG. 3.27b) é a cadeia daqueles acordes e/ou regiões pelas quais podemos passar num trajeto de tons inteiros descendentes que parte de um **VI** (o acorde ou área tonal da submediante) e alcança o **bII** (o acorde ou área tonal da sexta napolitana). Nesta segunda cadeia (**VI→V→IV→bIII→bII**) não se passa propriamente pelo **I** grau, mas todos os seus *lugares* estão direta ou indiretamente relacionados com o tom principal. Para ilustrar esta descrição geral e hipotética com casos concretos, a FIG. 3.27 traz também algumas indicações de composições que souberam tirar proveito destas caídas e se tornaram obras de referência da harmonia em determinado repertório da música popular do século XX.

FIG. 3.27 - Cadeias de acordes de tipo "**x7M**" e/ou áreas tonais maiores dispostas em tons inteiros descendentes com indicações de ocorrências em obras do repertório (*Tin Pan Alley*, *Jazz*, Choro, Bossa-Nova e MPB) [56]

a) Cadeia de tons inteiros descendentes que, combinando acordes e/ou regiões, alcança o **I** grau

b) Cadeia de tons inteiros descendentes que, combinando acordes e/ou regiões, alcança o **bII** grau

No mundo em que este repertório (FIG. 3.27) importa, a sucessão de tonicizações dos três versos iniciais da mencionada "*Laura*" foi um achado harmônico que se destacou e fez história. Trata-se de um **G7M→F7M→Eb7M** em um tom de Dó-maior que, incógnito (em clima de suspense), só se revela mesmo é nos momentos finais deste exitoso *standard tune*. Contando com a análise de Buchler (2006), a FIG. 3.28 traz um esquema-memória destes antológicos versos que, como se sabe, dão a entonação da trilha musical de um *film noir* que tem o mesmo nome: "*Laura*", o filme dirigido por Otto Preminger, um suspense estado-unidense datado de 1944 que – contando com a sofisticada imagem da atriz protagonista Gene Tierney – propagou pelos quatro cantos do planeta os requintados recursos melódico-harmônicos deste seu tema musical e suas famosas "nonas e aqueles compassos maravilhosos, que se tornaram um estilema para o futuro desenvolvimento da música popular norte-americana, emblemático de toda uma qualidade de expressão, de um caráter" (MENDES, 1994, p. 50).

FIG. 3.28 - Tonicizações por tons inteiros descendentes nos versos iniciais de "*Laura*", de David Raksin, 1944

verso 1
Am7 D7 G7M
G: I7M
C: verso tonicizado na região do V

verso 2
Gm7 C7 F7M
G: bVII7M
F: I7M
C: verso tonicizado na região do IV

verso 3
Cm7 Bb7 Eb7M
G: bVI7M
F: bVII7M
Eb: I7M
C: verso tonicizado na região do bIII

"*Laura*" – a *música*, mesmo sem o filme, sem a fotogenia de Gene Tierney e mesmo sem letra (que é posterior ao filme, foi escrita por Johnny Mercer em 1945) – tornou-se um *hit* (uma espécie de emblema *kitsch* da *sofisticação*) na cultura de massa (tido como uma das músicas

mais gravadas do século XX) contribuindo, em alguma medida, para a generalização destas cadeias de tonicizações descendentes (já em condição francamente expandida) junto aos músicos que (ainda que alheados das *obras-primas*, dos *textos* e das *histórias* da alta cultura, da *arte* e *teoria* musical formal, etc.) apreendem o ofício ouvindo, tocando e reinventando as canções do rádio, do disco, do cinema e da televisão.[57]

No repertório popular brasileiro uma seqüência mais ou menos assim (**I7M→bVII7M→bVI7M**) sustenta os versos do sempre lembrado samba bossa-nova "O Barquinho" (FIG. 3.29), composição de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli datada dos inícios dos anos de 1960. Este "grande sucesso da dupla e marco do espírito bossa-novista, que consagrou a ideologia *sol-sal-sul*" (MERHY, 2001, p. 73), além dos baixos lamentosos de um Chopin (FIG. 3.24) e de uma "*Laura*" (FIG. 3.28),[58] tem como predecessor ilustre o caminho **F→[E7]→Eb** que abre o choro "Ingênuo" (FIG. 3.20) de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

FIG. 3.29- A seqüência **I7M→bVII7M→bVI7M** em "O Barquinho", de Menescal e Bôscoli, 1961

A FIG. 3.30 destaca como Pixinguinha re-explora a idéia harmônica básica que empregou no choro "Ingênuo", mas agora de maneira um tanto mais extensiva. No verso 1 do choro "Joaquin virou padre" o mesmo assunto foi comprimido em 4 compassos, a seqüência está mais estirada, cromatizada alcança mais um grau (**F**→[E]→**Eb**→[D]→**Db**). E a desconcertante ausência de notas auxiliares – a insistência da melodia em mostrar estritamente as notas das tríades perfeitas num mundo pós bossa-nova – deixa em aberto outras instigantes ambigüidades harmônico-funcionais.[59]

FIG. 3.30 - A seqüência **I7M→bVII7M→bVI7M** no início do choro "Joaquim virou padre" de Pixinguinha, 1979 [60]

verso 1 · verso 2

F · E · Eb · D · Db · F/C · ...

F: I · (SubV/bVII) (V/IIIm) · bVII (SubV/VIm) · (SubV/bVI) (V/IIm) · bVI (SubV/V) · V^6_4 · ...

Este dispositivo das descidas por tons inteiros pode ser observado em progressões ainda mais estiradas (cf. HERRERA, 1995, p. 117; NETTLES e GRAF, 1997, p. 162), como no caso da chopiniana seqüencia **F7M**→[E7]→**Eb7M**→[D7]→**Db7M**→[C7]→**B7M** que, conforme a análise de Guest (2006b, p. 108-109) parcialmente reproduzida na FIG.3.31, se faz ouvir na lamentosa canção "Eu te amo" de Tom Jobim e Chico Buarque de 1980 (cf. MERHY, 2001, p. 330).

FIG. 3.31 - O acorde **bVII7M** na canção "Eu te amo" de Tom Jobim e Chico Buarque, 1980

verso 1 · verso 2

Ah, se já per - de - mos a no-ção da ho - ra Se jun-tos já jo - ga - mos tu -do fo - ra me con-taa- go - ra co -mohei de par - tir

F7M · E7 · Eb7M · D7 · Db7M · C7 · B7M

F: I7M · (SubV/bVII) (V/IIIm) · bVII7M · (SubV/bVI) (V/IIm) · bVI7M · (SubV/bV) V7 · bV7M

I — ♭VI — Db: I · (SubV/bVII) (V/IIIm) · bVII7M

20 O ELOGIO AO Vm⁷: A ENVIESADA INCLUSÃO DA "DOMINANTE-MENOR" NA TEORIA DA HARMONIA TONAL

> *A função de Dominante só pode ser exercida por uma tríade maior. [...]*
> *O termo "Dominante menor" seria mero nonsense.*
> Schoenberg, *Funções estruturais da harmonia* (2004, p. 78)

> *A própria física [...] nos informa que os fenômenos musicais mais espontâneos são "maiores".*
> Cyro Monteiro Brisolla, *Princípios de harmonia funcional* (1979, p. 26)

> *Fazer crer. Toda a história da música tonal [...] se resume ao intento de fazer crer em uma representação consensual do mundo [...] imprimir nos espectadores a fé em uma harmonia na ordem.*
> Jacques Attali. *Ruídos* (1995, p. 72)

Conjugando as tradicionais e reconhecidas culturas da "sexta napolitana" e da afinidade entre "tonalidades relativas" os tópicos anteriores destacam a possibilidade da inclusão normativa do **bVII7M** lídio (como acorde/grau/escala) com efetiva função de subdominante na tonalidade maior. Tal inferência (que, como vimos, se alia a um conjunto de outras possibilidades que

também objetivam a inclusão funcional do **bVII)** explora um argumento de aproveitamento: o subdominante característico **bII7M** grau (ou o **IVm$^{(6Np)}$**, o dito "acorde de sexta napolitana") do tom relativo menor, posto fora de seu lugar habitual, atua como um subdominante **bVII7M** do tom relativo maior. Neste *remanejamento* ocorrem mudanças de relações que, estrategicamente, diversificam sim as qualidades expressivas e poético-musicais. Mas não alteram o nível profundo, ou subjacente, no qual se articula a unificadora sintaxe funcional: Lá-menor e Dó-maior são tônicas relativas, e o **Bb7M$^{(\#11)}$** é uma opção diferenciada capaz de sonorizar a função subdominante nestas duas regiões vizinhas e funcionalmente equivalentes. Tal aproveitamento "bifocal" (como diz LARUE, 1989, p. 40) traz consigo também a constatação de que, entre os vizinhos aparentados Lá-menor e Dó-maior, um **Bb7M** lídio situa-se no mesmo lugar diatônico onde se encontram **F7M** jônico e **Dm7** eólio. Formado assim um grupo de três acordes, graus e escalas capazes de sonorizar a subdominante tanto em Lá-menor (como **bII7M**, **bVI7M** e **IVm7**) quanto em Dó-maior (como **bVII7M**, **IV7M** e **IIm7**).

Posta a centralidade da nota "**dó**", este lugar diatônico (onde se situam o **Bb7M** lídio, **F7M** jônico e **Dm7** eólio), ou este "dó-mixolídio" como uma inflexão particular para o tom de Dó-maior, dá margem para a apreciação crítica de outro aproveitamento. Outra inferência inclusiva que, também de maneira parcial, se soma ao conjunto de construtos teóricos elaborados para enfrentar uma escolha que, há muitos anos, incomoda as melhores tentativas de normalização da harmonia tonal: o emprego do "**Vm7**" na paradoxal função de "dominante menor". Ou seja, dado a tônica "Dó-maior", trata-se da tentativa de justificar o acorde de "**Gm7** dórico" (um **Vm7** inserido numa circunvizinhança diatônica na qual ouvimos as notas "**sol-lá-sib-dó-ré-mi-fá**") como um acorde que se assenta sobre a mesma gama ("dó-mixolídio" na FIG. 3.32a) onde se localiza o **bVII7M** lídio (um **Bb7M$^{(\#11)}$**). Ou, para dizer como Tagg (2009, p. 191 e 194): "basicamente, **Vm** e **bVII** [e também a variante **I7sus4**] constituem-se das mesmas notas", efetivamente, a diferença (entre **Gm7**, **Bb7M** e **C7sus4**) "é a nota que está no baixo".

Nesta escorregadia missão de tentar localizar alguma razão diatônica que explique o tão famoso paradoxo sistêmico – a "dominante menor" – este "**Gm7** dórico" se associa aos outros dois consabidos assentamentos modais para acordes de "quinto grau menor": o "**Gm7** frígio" e "**Gm7** eólio". Conforme ilustra a FIG. 3.32, as qualidades diatônicas destas três tétrades iguais ("**Vm7**") e suas diferentes gamas (os *modos dórico*, *frígio* e *eólio*) favorecem, por conta de uma maior ou menor semelhança (notas em comum), o ambiente maior ou menor de sua resolução característica. Assim, ainda sem entrar em casos concretos e particulares, podemos considerar

que um "**Vm7** dórico" (com suas caracterizadoras 6ª maior, mi natural, e 9ª maior, lá natural, ou seja, um "**Vm7**" diatonicamente localizado a partir de um "**I** mixolídio"), favorece a resolução em ambiente maior. Enquanto que, tanto o "**Vm7** eólio" (o **Vm7** que, com 6ª menor e 9ª maior, se assenta, no diatonismo de um "**Im** dórico"), quanto o "**Vm7** frígio" (o **Vm7** que, com 6ª menor e 9ª menor, se assenta no diatonismo um "**Im** eólio"), favorecem resoluções mais ajustadas ao ambiente tonal menor.

FIG. 3.32 - Amostragem de estratégias diatônicas (ou "modais") que podem justificar o **Vm7** como "dominante menor" na tonalidade harmônica

Tais estratégias diatônicas estão colocadas, são arrazoados praticamente auto-evidentes e, em princípio, mecanicamente corretos. Mas, como também se sabe, tais lógicas "modais" são insuficientes para o enfrentamento da questão propriamente "harmônico-tonal", ou "harmônico-funcional". Estes "quintos menores" são inapropriados para expressar a função *dominante em situações de cadência*, posto que tal atribuição funcional, no âmbito dos mais elementares cânones da tonalidade harmônica, "só pode ser exercida por uma tríade maior" (SCHOENBERG, 2004, p. 78).

Filosoficamente (neoplatonicamente) falando, esta condição moderna (i.e., a "sensível tonal" que faz com que todo quinto grau se apresente como tríade maior) se impõe e se justifica a cada instante e a qualquer custo em decorrência de dogmas monocordistas essenciais: a "primazia da relação de quinta" (o primeiro harmônico a se diferenciar da fundamental e sua oitava) e a sensível evidência da "terça maior" (o primeiro harmônico a se diferenciar da quinta). Com isso –

racionalmente convicto de que, "por razões físico-acústicas" (MENEZES, 2002, p. 59), o acorde maior com sétima menor é uma das mais incontestáveis dádivas da natureza "que está fora de nós" –, quando se levanta a ingênua questão:

> Por que temos sempre que tomar como dominante uma tríade maior, mesmo sabendo que no sistema menor o acorde de dominante é uma tríade menor? A resposta é simples: também nesta ocasião os artistas admitem a preponderância do sistema natural (maior) sobre o artificial (menor), e por isso provêem este grau exclusivamente com uma dominante maior, independentemente de que a tônica que venha a seguir seja uma tríade maior ou menor (SCHENKER, 1990, p. 371-372).

> Voltando ao assunto das progressões harmônicas em tons menores, nossa atenção se centrará sobre o acorde de dominante como o fator harmônico mais poderoso. No modo menor natural o acorde de dominante aparece como acorde menor. No entanto, a relação harmônica mais intensa entre dois acordes, a relação de quinta, está baseada em acordes maiores, posto que a série harmônica só cria acordes maiores (SALZER, 1990, p. 110).

> [No modo menor o acorde de dominante é uma tríade menor?] O correto é precisamente o contrário: a sensível é mais antiga do que os modo maior e menor, é mais uma "parteira" do que algo que teria sido adicionado ao modo menor (LA MOTTE, 1993, p. 126).

Para evitar eventuais mal-entendidos vale redizer qual é precisamente o problema moderno-contemporâneo que a harmonia tonal encontra aqui: o nó teórico-conceitual não é, é claro, o papel do "quinto menor" como um *tom vizinho* legitimamente instituído. O *disparate* ou *absurdo funcional* não é o "**Vm**" como um novo "primeiro grau", um lugar de chegada que, devidamente tonicizado, funda uma área tonal de contraste no âmbito da tonalidade menor ou maior. Como se sabe, a área tonal de **Gm:** em Dó-menor ou em Dó-maior é uma vizinhança *clássica*, segura e tradicionalmente bem assentada na teoria e no repertório. Nos vários *gêneros* e *formas* do estilo tonal (nas definições de *fuga*, *sonata*, *minueto*, *rondó*, no *lied* e na *ópera*, etc.) considera-se que "a região de quinto menor é extremamente adequada" (SCHOENBERG, 2004, p. 78). O que os autores como Schoenberg caracterizam como *função desprovida de significação harmônico-tonal* é o inadequado emprego do "**Vm**" no paradoxal papel cadencial de Dominante: "o termo 'Dominante menor' seria mero nonsense" (SCHOENBERG, 2004, p. 78); fórmulas como "**d→t**" ou "**d→T**" são funcionalmente disparatadas; acorde sem trítono não pode ser dominante!

Sublinha-se então que o *problema* não é a sonoridade de um "**Vm**" (um acorde perfeito menor tão convencional quanto qualquer outro). Ou seja, talvez o maior desconforto com essa desarmonia não se localize mesmo no âmbito da "*musica poetica*", ou da "*ars compositionis*" (para usar os termos da época barroca), trata-se mais propriamente de uma antinomia da instância filosófica (um despropósito da ordem da "*musica theorica*"),[61] já que a noção "dominante menor" implica afirmação simultânea de duas proposições que, fundadas na mesma premissa (a natureza), são dadas como verdadeiras e, ao mesmo tempo, contraditórias.

Para refinar ou colaborar no enfrentamento desta antinomia (e suas tantas implicações técnicas, filosóficas, simbólicas, estilísticas, analíticas e valorativas) muitos dos nossos melhores músicos-teóricos lançaram mão de argumentos diversos elaborando discursos (amostrados logo adiante) que são ditos, desditos e reditos em cenários onde estão em atrito fatos, opiniões e arrazoados inter-relacionados como: Querendo ou não, a "dominante menor" de fato se faz ouvir em determinadas obras de determinados repertórios da tonalidade harmônica contemporânea. Tais "dominantes" e "obras" não são "tonais" ao pé da letra, já que se deixam contaminar por "maneirismos modais" (TINÉ, 2008, p. 11). Mas também não são propriamente, ou estritamente "modais", já que conservam importantes estilemas da tonalidade convencional (tais como: as quadraturas periódicas, a preponderância dos acordes sobre as linhas, a valorização da polaridade melodia e baixo em texturas de melodia acompanhada, o emprego de acordes e progressões funcionalmente definidas, os instrumentos temperados, a condução melódica e das vozes internas, as inversões, cadências, ornamentações e acentuações satisfatoriamente acordadas com as corretas regras e hábitos tonais, etc.).

Daí os questionamentos vão se desdobrando: Posto que, por um lado, a cultura crítico-teórica para o "sistema tonal" (supostamente sólido, puro e unificado) está bem colocada e, por outro, o mesmo pode ser dito sobre o "sistema modal", instala-se a impossibilidade de uma música que não se pôde manter inabalável na conformidade com um único "sistema"? A música que não abandona de vez uma coisa nem outra seria tão espúria que estaria aquém das noções de "teoria", "cultura" e "crítica"? Músicas que expressam "tons" e "tônicas", mas que não se dão com "cromatizações sensíveis" estariam aquém de uma coerência racionalmente organizada? Em síntese a problematização poderia ser dita assim: A impossibilidade (ou desnecessidade) de opção por um único "sistema" (fechado, coerente), a necessidade ou gosto pela coexistência (superposição, colagem, montagem), pela apropriação, pelo "empréstimo e rearranjo de outras fontes" (SHUKER, 1999, p. 24), a obra resultante das coisas diferentes, etc. – apesar de serem as *condições* (processos, produtos, atitudes) majoritárias com as quais convivemos rotineiramente em diversas esferas (sociedade, família, espiritualidade, artes, moda, gastronomia, literatura, dança, cinema, publicidade, artes, comunicação em geral, etc.) – *seriam condições impossíveis em nossa disciplina*?

Deste cenário geral é possível extrair questões um pouco mais pontuais, tais como: seriam as dogmáticas gamas diatônicas (os chamados "modos" *mixolídio*, *dórico*, *eólio* ou *menor natural*) os mais apropriados instrumentos para justificar "teoricamente" (i.e., filosoficamente, ideologicamente, socialmente, esteticamente, etc.) o emprego de um acorde menor e sem trítono no papel de uma suposta "dominante menor"? Se as mecânicas diatônicas são insuficientes para

explicar o comportamento "dominante menor", então como argumentar sobre quais seriam os sentidos e propriedades "funcionais" desta recorrente harmonia? O que está tacitamente colocado quando um artista opta pela inflexão neo-modal "dominante menor"?

Assim, ambientada a questão – o "**Vm**" tem função de dominante? –, o propósito com os fragmentos dos discursos ajuntados a seguir é o de re-costurar *outro discurso* que mostre como *resposta possível* uma espécie de *colcha de retalhos* que, passando por diversas fases e contando com diferentes *concepções das naturezas*, vem sendo tecida por várias mãos ao longo da contemporaneidade. Deste conjunto heterogêneo de argumentos e justificativas, pretende-se tirar a conclusão de que, sim: o "**Vm**" tem função dominante. Mas uma dominante peculiar, desviante, uma dominante-contraventora que assimila a condição de exclusão e, sem deixar de contravir, quer ser aceita. Uma dominante que não atua sozinha (pura, autônoma, sem "conotações programáticas"), uma inflexão consideravelmente sutil, uma desobediência civil que só *funciona* em conjunto com uma série de outros expedientes musicais e extra-musicais contribuindo para matizar determinadas visões de mundo.

Digamos, o "**Vm**" é uma "dominante" conveniente aos ideários que se apresentam como *modernizadores* (ou *revigorizadores*) apregoando um retorno (ainda que utópico e idealizado) de valores arcaicos. Esta "dominante menor" é uma espécie de símbolo sonoro de ideais de recuperação primitivista – a necessidade de voltar ao estado natural do homem – que defendem um nobre e descomplicado jeito de viver e ver a vida em demérito dos sistemas evolutivo-progressistas que, universalizantes, querem nos moldar (nos fazer "livres") impondo justas intelecções racionais (razões, condições e obrigatoriedades). Insistindo na tecla descomplicada, a "dominante menor" é uma *desarmonia* em acordo com a opção incivilizada, própria aos hábitos do "*bon-sauvage*", que, rousseaunianamente *simples* e *errada*, desvirtua, desafia, afronta as sólidas bases da complexa harmonia tonal, tão civilizada e culta que pratica e defende a corretíssima "dominante maior", percebida então, neste viés utópico, como a indesejada dominante "artística" (i.e., a *anti-natural*, a *artificiosa*, a *falsa*), a *dominante-dominadora* da música dos mais fortes.

Sem sensível e sem trítono o "*noble sauvage*" acorde de "**Vm**" expressa a nobre função de uma dominante em *estado de liberdade natural*. Uma dominante que – goethianamente convicta da insuficiência do monocórdio como o único instrumento supostamente capaz de explicar tudo o que se pode fazer na harmonia – contempla também o estado de "natureza que está dentro de nós". Sem preparação/resolução (sem ofensa nem desculpa) a "dominante menor" tem os traços da imperfeição legítima, pois dispensa os corretivos típicos (os obrigatórios sustenidos e bequadros)

que temperam, maquiam e tornam fingidamente iguais (perfeitas e maiores) as *perucas* que revestem as aristocráticas dominantes da "bela natureza". A "dominante menor" está fora do programa de harmonia convencionalmente aceito e ensinado pelos professores (TAGG, 2009, p. 190), é um saber que não cai nos exames escolares e, assim, guarda o frescor daquilo que ainda é intuitivamente descoberto (i.e., não aprendido, não imposto, etc.). Mal comparando, a "dominante menor" atua como aquelas palavras ou conjugações verbais que, de fato, se emprega (na conversa, nas falas e escritos artísticos, nos bilhetes íntimos, etc.), mesmo que não existam nos dicionários ou se achem, realmente, proibidas pelas leis das gramáticas, e que, mesmo quando e aonde garantem perfeita comunicabilidade (expressividade, estesia, funcionalidade, etc.), seguem na condição de palavras "que não existem" ou de conjugações que estão sim "erradas".

A cor "dominante menor" (mas não somente ela) importa para aqueles que se identificam ou são identificados como bastardos, impuros, periféricos, sonhadores, ingênuos, incultos, os não escolarizados, os que negam o valor da escolarização formal, etc. Aqueles mesmos que, por sua vez, combinando múltiplos recursos (que não necessariamente incluem o uso do recurso "dominante menor"), querem ser e são percebidos como inspirados, diferentes, originais, espontâneos ou orgânicos. Aqueles que dizem de primeira, que agem sem planos, premeditações e ensaios, e mesmo *errando* são os que dizem as coisas *mais puras, belas* e *verdadeiras*. Os *anti-técnicos* e *desordenados* que, sem querer querendo, criam *novas técnicas* e *novas ordens*. Os *amadores profissionais* que, adotando o comportamento leigo, procuram se confundir ou ao menos não se apartar do público.

O arcaísmo (a imitação aos antigos modalismos litúrgicos, aos rituais e mitos que a *razão moderna* quis desmerecer) associado ao matiz "dominante modal" – ou, melhor dizendo, "dominante monal" [62] – é algo que se adéqua ao anseio de resgate e/ou representação de algo sagrado ou espiritual. A aceitação e afirmação da diferença, da especificidade (a idealização de que, aqui, o acorde que vem antes da tônica pode ser perfeitamente respeitado como naturalmente menor) harmoniza-se com programas amplos e diversos que defendem o não-universal, a cor local, o regional, o próprio, o folclórico, o étnico, o nacional, a cultura específica, o "à margem", o "nosso", o "meu", o "na minha experiência", o "nesse caso é diferente", o "ser diferente é ser belo", o valor da significação, da comunicabilidade e da sociabilidade musical. E no adverso desses programas (*conteudistas*) se percebe os sinais de uma postura teórico-filosófica (*formalista*) que não deixa arrefecer o debate estético-musical contemporâneo: a inaceitável idéia de uma "dominante menor" só seria possível em "uma musica que se rebaixa a objetivos extra-musicais" (DAHLHAUS, 1999, p. 70).

21 DA "DOMINANTE-MENOR" NO REPERTÓRIO

Nada se opõe mais ao diletantismo do que princípios fixos e sua aplicação rigorosa.
Johann Wolfgang Goethe, *Sobre juízos rigorosos*, 182? (2005, p. 245)

Na teoria e na arte, esse impreciso e amoldável enevoamento associado ao "dominante menor" veio se insurgindo, assimetricamente, mais ou menos ao mesmo tempo em que a harmonia tonal oficial, aquela harmonia moderna – que intenta o convencimento consensual do "progresso do saber racional", que quer tornar crível a imagem de uma "harmonia na ordem" (ATALLI, 1995, p. 72) – que defende com braveza o emblemático "acorde com sensível" como o único capaz de assumir a função "dominante", foi se tornando uma representação mais e mais *sólida*. Levando em conta que, como se sabe, "tudo que é sólido se desmancha no ar" (o tão famoso *dictum* de Marx e Engels no "*Das Kommunistische Manifest*" publicado em 1848), recuperemos alguns registros que enfrentam esta teimosa dissidência. De início, para restituir o tom formalista da *grande objeção*, ouçamos uma síntese:

> Ao se tomar o mote **D→T** ou **D→t** como gerador da tonalidade, nota-se que [...] dominante menor, **d**, não pode ser tomada como *função*, pois, se admitida a hipótese da *função* da dominante menor, admite-se uma cadência sem sensível, que dizer modal, no seio do tonalismo. Não que ela não possa ocorrer do ponto de vista estilístico, como, aliás, demonstram os exemplos do romantismo tardio, mas ela não pode ser considerada constituinte do fato tonal [...]. Isso quer dizer que procuro fazer aqui a diferenciação apontada por Schoenberg (2004) entre a *função* de dominante, caracterizada especificamente pelo acorde maior com sétima menor, e a *região* de dominante (TINÉ, 2008, p. 35).

Sem mencionar ocorrências específicas na "música posterior", Salzer e Shachter (1991, p. 129) ponderam: "O **V** menor [com função cadencial] aparece freqüentemente no repertório modal e se encontra também na música posterior. A carência de sensível reduz o impulso em direção a tônica; isto enfraquece, porém não prejudica completamente a função harmônica deste acorde". Neste entrementes, em outro texto, procurando diferenciar "acorde gramatical" de "acorde significante" (e dando pistas do conflito entre teoria moderno-contemporânea e o repertório "posterior" ao modal), Salzer tenta justificar um histórico "**Vm**" que, nos anos de afirmação da tonalidade isenta de falhas, se intromete nos momentos iniciais (FIG. 3.33) da *Sonata em ré menor*, K.9, L. 413 ("*Pastorale*") do compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757):

> O que ocorre com o acorde de dominante menor no compasso 2? Este acorde [...] está no caminho que conduz do primeiro acorde estrutural, o Im, até o último objetivo, o V final. Não é um acorde estrutural [...]. É um acorde de passagem entre dois acordes estruturais (SALZER, 1990, p. 60).

FIG. 3.33 - Um "**Vm**" de permeio nos compassos iniciais da *Sonata* "*Pastorale*" de D. Scarlatti

	Dm	A/C#	Dm	Am/C	Gm/Bb	Gm6	A
Dm:	Im	V	Im	"Vm"	IVm		V
	T	D	T	"d"	S		D

Comentando aspectos de "harmonia e tonalidade" em seu "panorama da música de Beethoven", Drabkin destaca algo das implicações funcionais (os ditos "objetivos extra-musicais") associadas ao emprego desta anti-funcional escolha harmônica.

> Os casos em que a tonalidade maior-menor é abandonada em prol de uma modalidade mais arcaica são poucos [...] e quase todos com conotações programáticas ou em composições a partir de um texto. O "*Et incarnatus*" do Credo da *Missa solemnis* (1819-23) é forjado em uma espécie de modo dórico [...] cuja função é propiciar uma tonalidade "transcendental" baseada em ré (DRABKIN, 1996, p. 219).

Salientando este vínculo simbólico-religioso, no "*Polaristische Klang-und Tonalitätslehre*" que publicou em 1931, o compositor e teórico alemão Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) cifra a relação "**C⇆Gm**" com os símbolos "T" e "d" (respectivamente "tônica maior" e "dominante menor") e, como que para valorizar o aspecto "transcendental" desta relação, propõe chamá-la de "*Kirchendominantem*", termo que dá margem para acepções como: dominante-de-igreja, dominante-litúrgica, dominante-devocional, dominante-transcendental, etc.

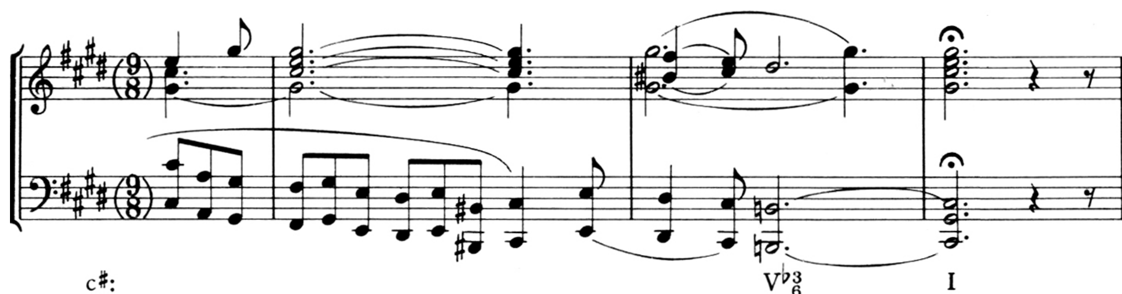
No tópico "modal e tonal", Alain (1968, p. 94-98) comenta o pitoresco ressurgimento da "consciência modal na Europa" pós-Beethoven. Segundo Alain, a redescoberta romântica dos valores da história nacional, da tradição das músicas étnicas e das artes populares trouxe uma renovação lenta, porém contínua, dos recursos musicais através da mistura de *modos litúrgicos*, *modos do folclore* e *modos inventados*. Citando o ensaísta austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978) em sua revisão dos "procedimentos modais" na contemporaneidade, Tiné (2008) destaca o papel que Robert Schumann teve na formação de um "espírito nacionalista romântico europeu" marcado, dentre outras coisas, pelo apreço aos "materiais populares e étnicos" – pelas "ingênuas veleidades de exotismo: *Lieder* escoceses e espanhóis, melodias orientais, etc." (CARPEUX apud TINÉ, 2008, p. 14) – que, *naturalmente*, incluem inflexões "modais" que desconsideram a obrigatoriedade da "dominante maior".

Comentando algo destas idealizações de arcaísmo, exotismo e natureza *associadas* ao fechamento cadencial modal na música da geração romântica, Kohs (1976, p. 34-35) destaca o "raro exemplo" (FIG. 3.35a) da "cadência eólia" (**G#m/B→C#m**) que conclui a "invocação à natureza" na grandiloqüente lenda-dramática "*La damnation de Faust*", op. 24, de Hector Berlioz.

Em seu "*Romantic music*", Ratner (1992, p. 122-129) inclui um tópico dedicado ao problema da "*Modal Harmony*" (em um capítulo intitulado "*Harmonic color*") que aborda variados incrementos, dentre os quais os "acordes e figuras sem sensíveis", idealizados por grandes mestres da música tonal européia (Verdi, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Chopin, Saint-Saëns, etc.). Um dos casos comentados por Ratner traz os compassos iniciais da *Abertura-Fantasia,* "Romeu e Julieta" de Tchaikovsky (FIG. 3.34b). Esta peça obtém seus efeitos iniciais – uma ambiência "sombria, lúgubre, fúnebre e tristonha" adequada ao clima da trágica história – combinando recursos de harmonia e timbre (este "coral" é tocado por fagotes e clarinetas em registro grave). A progressão traz tríades perfeitas (numa espécie de alusão à *dignidade* das duas famílias, Montecchios e Capuletos) no estranhamente puro diatonismo de Fá#-menor (o tom-modo principal): "a falta de notas sensíveis, confere um forte sabor de uma modalidade litúrgica arcaica, que sugere a presença de Frei Lourenço [o confidente de Romeu] na história dos amantes" (RATNER, 1992, p. 70).

FIG. 3.34 - Aparições do "**Vm**" em obras de Berlioz e Tchaikovsky

a) O "**Vm**" nos compassos finais da "Invocação à natureza" em "*La damnation de Faust*" de Berlioz, 1845-1846



b) O "**Vm**" nos compassos iniciais da Abertura-Fantasia "Romeu e Julieta" de Tchaikovsky, 1869-1880

	F#m	Bm	F#m/A	Bm	F#m/A	C#m	Bm	F#m	E	A/C#	E	F#m	C#m
F#m:	Im	IVm	Im	IVm	Im	"Vm"	IVm	Im				Im	"Vm"
	T					"d"							"d"
A:									V	I	V	VIm	IIIm

Vamos ouvir repercussões desse tipo de vinculação – *a ausência da nota sensível* relacionada ao *elogio ao natural*, a uma *idealização dos tempos antigos,* ao *drama do amor impossível*, *ao rompimento de uma ordem*, etc. – mais de 100 anos depois e já no âmbito da cultura de massa. Contando com o aparato cinematográfico de "*Romeo and Juliet*", o filme ítalo-britânico de Franco Zeffirelli de 1968, o compositor italiano Nino Rota (1911-1979) fez o mundo inteiro re-aprender a ouvir os *sentidos* de cadências (FIG. 3.35) nas quais a *nonsense* "dominante menor" desempenha esse tipo de *função* harmônico-associativa.

FIG. 3.35 - O "**Vm**" no tema de Nino Rota para o filme "Romeu e Julieta", 1968

	F#m	**Em/G**	**Bm**	**Bm**	**F#m**	**Bm**
Bm:	**"Vm"**	IVm	Im	Im	**"Vm"**	Im
	"d"	S		T	"d"	T

Voltando ao mundo da música culta da Europa do século XIX, Rosen (2000, p. 561-565) observa que não se trata de um "modalismo estrito" e destaca características *modais* da música polonesa que, associadas a outros expedientes musicais, são empregadas por Chopin para realçar "assuntos rurais, efeitos pastorais, maliciosos e rústicos", ou seja, "aspectos pitorescos" de uma exótica tradição folclórica.

Para assinalar o efeito de "referência estilística", ou "pastiche do excêntrico", que se pode obter com a ajuda da coloração "dominante menor", Tagg (2009, p. 190-191) menciona um caso, em Sol-menor, em que a nota "**fá**" se conserva *folcloristicamente* "natural". Trata-se de um fragmento (FIG. 3.36) do primeiro movimento da *Sinfonia* n. 9, op. 95, em Mi-menor, a chamada "Sinfonia do Novo Mundo", datada de 1894, de autoria do tcheco Antonín Dvořák (1841-1904). Ao lado de nomes como Grieg (norueguês), Mussorgsky (russo), Albéniz (espanhol), etc., Dvořák é lembrado como um dos importantes compositores "periféricos" (TINÉ, 2008, p. 10) que levaram a efeito a inclusão romântico-nacionalista de uma possível *dominante artística* desprovida da centralista nota sensível.

FIG. 3.36 - Figuração característica e a ausência da nota sensível num fragmento "do Novo Mundo" de Dvořák, 1894

Violino I
ppp
Violino II
ppp
Viola
ppp
Cello e Baixo
Pizz.
ppp

Note-se que o construto (FIG. 3.36) traz uma combinação de recursos e sonoridades que se associam ao sustenido ausente visando a *invenção* de uma imagem sinfônica “autenticamente estadunidense” (STEINBERG, 2008, p. 326). Nesse intuito, somam-se fatores que extrapolam a pura harmonia, tais como: o *pizzicato* e os pedais no agudo e no grave em quintas justas e naturais; acentuação rítmica não muito clássico-vienense; a dinâmica sugerindo uma atmosfera de algo que se pode ouvir *ao longe*; o estranhamento tonal de um Sol-menor em relação ao tom principal da sinfonia: Mi-menor; etc.

> De todos os nacionalistas do século XIX, Dvořák talvez tenha sido o mais bem sucedido na absorção de elementos da música folclórica nacional num sofisticado idioma clássico. Enaltecido como paladino da música eslava, também passou vários anos nos EUA, onde suas idéias sobre música nacional tiveram profundo impacto. [...] Dvořák acreditava que a música popular norte-americana podia produzir uma voz caracteristicamente nacional, embora a “Novo Mundo”, não contenha nenhuma melodia autenticamente americana (BURROWS, p. 297 e 299).

No tópico “escalas modais e harmonia modal” do capítulo “ampliações da prática comum”, Piston cita (entre outros) um fragmento (FIG. 3.37a) do *Concerto para piano*, op. 16, em Lá-menor de 1868 do compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907), e traz observações como:

> O uso de escalas modais [...] é uma tendência, se bem que ocasional, que persistiu ao longo de todo o período da prática comum. Os modos eclesiásticos, um legado da música pré-tonal, podem ser encontrados [...] como variantes do sistema maior-menor, com diferentes efeitos harmônicos em sua aplicação. [...] Os modos dórico e mixolídio formam uma tríade de dominante menor [...].
>
> O emprego deliberado no período da prática comum de escalas modais, ou, ao menos, de algumas de suas características distintivas, parece refletir o desejo dos compositores de, por um lado, aumentar as possibilidades harmônicas e, por outro, criar certa sensação de estilo arcaico, em especial na música religiosa [...].
>
> O crescente predomínio desta “harmonia modal” aos finais do século XIX se deve também ao uso das escalas modais na música folclórica, que teve grande influência sobre os chamados compositores nacionalistas. A tendência talvez tenha sido maior entre os compositores da Europa oriental, em especial entre os compositores russos, cujo estilo, muitas vezes claramente homofônico e baseado em acordes, reflete a influência canto coral *a capella* da Igreja ortodoxa (PISTON, 1993, p. 448-450).

Comentando o enorme prestígio da “dominante maior” ao longo de toda era tonal, Piston abre uma seção dedicada ao fenômeno que chama justamente de “a decadência da harmonia de dominante”. Com o avanço da música “pós-prática comum”,

> há que se reconhecer que alguns compositores pretenderam, e por vezes conseguiram, debilitar o efeito da dominante [...] Em parte isto pode se explicar por um ressurgimento do interesse pela harmonia modal [...]. Junto a isto há que se nomear a aparição da tríade menor de dominante na cadência, com uma resolução sobre a tônica maior ou menor (PISTON, 1993, p. 453).

FIG. 3.37 - Ocorrências da "dominante menor" na tonalidade maior no *Concerto para piano*, op. 16, de Grieg, 1868

a) Citado por Piston (1993, p. 453)

b) Citado por Zamacois (1945, p. 403)

	F	Cm	F		A	Em	A
F:	I	"Vm"	I	A:	I	"Vm"	I
	T	"d"	T		T	"d"	T

Também tratando desta "concepção modal do romantismo" (TINÉ, 2008, p. 44) pouco depois da primeira edição (1941) do "*Harmony*" de Piston, o compositor, teórico e professor chileno Joaquin Zamacois (1894-1976), no livro III do "*Tratado de armonia*" que publicou em Barcelona entre 1945 e 1948, dedica uma seção ao que chamou de "influências modais antigas nos modernos *maior* e *menor*". Para ilustrar o emprego do "quinto grau sem sensível" com claro propósito cadencial no modo maior, Zamacois (1945, p. 403) também apela para um fragmento (FIG. 3.37b) do sempre lembrado *Concerto para piano* Op. 16 de Grieg, e tece considerações como:

> As escolas nacionalistas (com o estudo do folclore musical e a incorporação de suas características modais), as investigações gregorianistas (evidenciando as belezas e variedades de matizes dessa música na qual o sentido tonal é tão amplo precisamente por não se restringir a categóricos limites determinativos), a ânsia de novidade (atraída pelas escalas exóticas) e o olhar retrospectivo (um complacente saudosismo dos séculos anteriores ao império da tonalidade clássica) são os fatores mais importantes que, desde os finais do século XIX, [...] vêm abrindo [...] as portas da tonalidade moderna para todos os elementos modais que possam enriquecer nosso "maior" e "menor" sem negar o que constitui a sua essência: o acorde de tônica. Porque este acorde é, em última instância, o que define o modo e assenta o tom e, por isso mesmo, qualquer cadência ou encadeamento que conduza a ele [...] resultará tonal, seja qual for a escala que sirva de base para isso.
>
> A escala maior com sétima menor [mixolídio] se encontra em muitos cantos populares. Trata-se de um maior "sem sensível", que é a característica que atraí hoje os compositores (pelas mesmas razões e nas mesmas oportunidades que lhes atrai na escala menor "sem sensível") quando recorrem a esta variante modal, e que foi precisamente a que lhe distinguiu do maior clássico (ZAMACOIS, 1945, p. 397 e 402).

Para testemunhar o apreço que o acorde de "dominante menor" alcançou em textos de harmonia do alto romantismo, Zamacois recolhe algumas passagens que marcaram sua época e lugar. Passagens que agora parecem um tanto antiquadas, mas que, no entanto, nos dizem algo sobre as "funções" atribuídas – em nosso atual *senso comum* – ao "*enfant sauvage*" acorde de "**Vm**" em um saudoso "tom menor sem sensível".

> A alteração ascendente do sétimo grau (a obrigatoriedade da nota sensível), imposta com caráter absoluto, arrancou do modo menor uma de suas mais belas, expressivas e naturais características. Esta alteração é, em princípio, uma mutilação da natureza do modo menor [...] da escala própria, pura e fundamental, chamada natural, com sua tão nobre e firme terminação de um tom, terminação que dota a música popular de seu mais primitivo caráter evocativo; forma melódica que guarda entre suas notas o perfume de antigüidade, de poesia medieval, de arcaísmo melódico, intenso e penetrante (*Tratado de Armonia de la Sociedade Didático-musical de Madrid* apud ZAMACOIS, 1945, p. 403).

> Na arte douta, que culminou nos séculos XVII e XVIII, a tendência para precisar tudo e sempre, associada ao legado teórico, fez prevalecer, no modo menor, a alteração bem mais vezes do que sente necessidade espontaneamente o ouvido. Tanto é assim, que na música popular continuou vivendo o modo menor puro que agora se volta a usar largamente, inclusive na música artística (GIULIO BAS apud ZAMACOIS, 1945, p. 403).

> [O modo menor natural] não é realmente vago; é suave e sutilmente tonal, porém possui uma precisão discreta que não constitui uma escravidão e deixa a porta entreaberta para a modulação. A ausência da sensível não impede terminar com clareza quando se presta a isso o sentido da frase (KOECHLIN apud ZAMACOIS, 1945, p. 403).

Interessado em detectar "quais seriam 'as qualidades ausentes na música culta ocidental' (tonal) trazidas à obra de Brahms pelas vias da música popularesca", Menezes (2002, p. 59-61) enfrenta a relação entre os acordes de Si-menor e Mi-menor no "antecedente do período" que inicia a "Dança Húngara nº 9" escrita, *na tonalidade* de Mi menor, por Brahms em 1869. Na sua partitura de exemplo, acima do paradoxal acorde de "Si menor", Menezes (2002, p. 60) anota a pergunta retórica: seria "dominante menor??? $\mathbf{sr}^{s^{S}}$ da **t**??" [63]

> Eis a questão: como conclusão harmônica do antecedente [...] temos Mi menor como Tônica [...]; contudo, temos anteriormente o que seria sua Dominante concluindo a primeira frase, porém com sua modalidade alterada (*Si menor*), o que tonalmente descaracteriza a função de *Dominante*, um acorde estabelecidamente *Maior* por razões físico-acústicas (entre as quais a de possuir a sensível da Tônica como sua Terça Maior). [...] Ou seja, o caráter cadencial está presente, como que "arquetipado", mas a constituição em si da Dominante no sentido tonal está destituída de seu lugar [...]: a opção aqui é de resgatar a *modalidade* (no sentido de sistema modal, que via de regra não admitia – ao contrário da tonalidade – "Dominantes Maiores") em meio ao tão complexo desenvolvimento do sistema tonal (MENEZES, 2002, p. 59).

Menezes (2002, p. 60-61) observa que dentre os recursos de "modalização" que podem gerar a "dominante menor" está a exploração de um traço constituinte da própria tonalidade maior: "a relação entre os satélites da Tônica". Ou seja, na tonalidade de Sol-maior, o acorde "Ta" (tônica anti-relativa) Si-menor está em posição de "dominante menor" em relação ao acorde "Tr" ("tônica relativa") Mi-menor (logo adiante, na canção "Para Lennon e McCartney" este ponto de vista está assinalado). Menezes defende então o argumento de que a "dominante menor" é mais um dentre os tantos sintomas do "processo de saturação do sistema tonal", a revitalização de uma sonoridade antiga (pré-tonal) que assinala o surgimento de uma música nova (pós-tonal):

> É extremamente interessante [...] o fato de que, mesmo sendo arma fundamental do sistema tonal, a Dominante Maior cede lugar, no processo de saturação da tonalidade, à *arquetípica Dominante menor* da modalidade. Ou seja, um *arquetípico harmônico* servindo funcionalmente, a uma grande mudança nos hábitos e nas referências sistemáticas da condução do discurso harmônico (MENEZES, 2002, p. 61).

> [O emprego da "Dominante Menor", modal, com Sétima] no 11º compasso do Primeiro Movimento da Quinta Sinfonia (1901-1902) de Gustav Mahler (solo inicial de trompete) traduz-se como uma das mais típicas dentre suas aparições na fase de saturação do sistema tonal (MENEZES, 2002, p. 180).

Por conta desse tipo de problemática, *grosso modo*, delineada até aqui, LaRue acusa a insuficiência de apenas dois termos, "modalidade" ou "tonalidade", para tratar de todos os *estilos* de harmonia e, procurando refinar um pouco mais as distinções que julga realmente necessárias, propõem uma série de termos auxiliares (tais como: "tonalidade linear", "tonalidade migratória ou passageira", "tonalidade bifocal", "tonalidade unificada ou simplesmente tonalidade", "tonalidade expandida", "diatonismo ampliado", etc.). Um destes termos, que valoriza uma maior atenção sobre "o sentimento e a cor", é justamente o que encampa a possibilidade de uma "dominante menor":

> *Neomodoalidade*, que explora o sabor antigo das progressões modais, em particular daquelas que possuem um caráter antitonal, tais como **I→bVII** ou **Vm→I**, ou **IV→Im**; modalidades exóticas, tais como a escala de tons inteiros, os modos folclóricos de Bartók e aqueles similares que produzem novas possibilidades de acordes (LARUE, 1989, p. 41).

Os resíduos dessas *funções* e *sentidos* associados aos sons da *nonsense* "dominante menor" – desse "idiomatismo característico" da "tonalidade contrapontístico-modal" (SALZER e SHACHTER, 1990, p. 351) – ainda repercutem na esfera da música de concerto mais recente. Em sua análise da *"Passio Et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam*" (Paixão Segundo São Lucas) escrita entre 1963 e 1966 pelo compositor polonês Krzysztof Penderecki (1933-), Silva observa sinais de um emprego dramático, simbólico e transcendental, da velha "*Kirchendominantem*":

> O tema central de toda a narrativa chega ao seu apogeu: é a hora do sacrifício. [...] É o próprio Cristo que [...] pergunta: "Povo meu, que te fiz ou em que te contristei?" É o dilema do Cristo homem e filho de Deus que emerge nos instantes que antecedem o Seu suspiro final. E Penderecki sublinha esse conflito majestosamente ao incluir [...] uma passagem à dominante menor (SILVA, 2005, p. 34 e 36).

Tão amplo e incerto amálgama de acepções e representações se faz notar, em alguma medida e com particularidades, também no campo da "harmonia popular" contemporânea. Em determinando registro a magnanimidade selvagem da "dominante menor" é um componente que – retendo algo daquele "sabor antigo das progressões modais" (LARUE, 1989, p. 41) –, eventualmente, ajuda a ambientar a imagem de uma "música popular folclórica" que entrou a

fazer parte da "música popular urbana e industrializada". Nesta última, o velho e bom "folclore" é visto como uma espécie de salvaguarda daquilo "que o popular tem de mais digno", posto que a música "folclórica é outra conversa, tem sua dignidade, é uma música honrada (MENDES, 1994, p. 13 e 15). Contando com o estudo de Tiné (2008), importa notar que, misturado a outros "maneirismos modais" – e inseparavelmente associado aos ideais utópico-românticos supracitados –, este matiz folclórico (o *digno*, o *nacional*, o *étnico*, o resgate da *cor local*, etc.) associado ao "dominante menor" é uma combinação apenas coadjuvante na delimitação daquilo que ouvimos como "popular" e "brasileiro" na chamada "música popular brasileira".[64]

A canção "Berimbau" de Baden Powell (1937-2000) e Vinícius de Morais (1913-1980) é um dos "clássicos" que sinaliza o emprego de "procedimentos modais" naquela modernizadora MPB dos primeiros anos da década de 1960 (cf. MERHY, 2001, p. 129-132 e 291; TINÉ, 2008, p. 113-116), um "exemplar" que se tornou um *ícone* internacional da decantada musicalidade afro-miscigenada do Novo Mundo: "em 2007, [em uma única loja virtual] encontramos à venda pelo menos 28 diferentes gravações de *Berimbau* [...] feitas no exterior" (CAVALCANTI, 2007, p. 325). Como se sabe, de regra, o "samba-samba" (TATIT, 2004, p. 143) vai composto com "notas sensíveis" e é regularmente harmonizado com a canônica *dominante maior* (o **V7**, a *dominante normal*). Entretanto, no momento em que, aparceirados, o *nobre-selvagem* violão de Baden Powell e a pena poética do *civilizado-rebelde* Vinícius de Moraes partem em busca daquilo que, posteriormente, entraria para os anais da cultura nacional como os "afro-sambas", a solução musical que se adéqua aos versos moralistas "quem é homem de bem não trai o amor que lhe quer seu bem, quem diz muito que vai, não vai, assim como não vai, não vem..." é uma melodia em que as alturas, de fato, *não dizem* muito para *onde vão* (são apenas duas notas, um único intervalo de segunda maior em movimento de vai e vem), mas deixam evidente a opção pelo não uso da colonizadora e cristã nota sensível.

Tal negação de condições afirmadoras do tonal – o maior, a sensível e o trítono – pode implicar no decorrente emprego de um modal "**Vm**" no papel de uma anti-funcional "dominante menor" (mas, sabemos que os diversos arranjos e re-harmonizações que estas duas convidativas notas "paradas" permitem continuam gerando *muitas* soluções harmônicas diferenciadas). Outro aspecto importante (a ser considerado na apreciação dos componentes deste *éthos* novo-mundista, afro-brasileiro, folclórico, popular, modal, moderno, nacional tipo exportação, etc.) é o fato de que este nível de transcrição (FIG. 3.38) é claramente insuficiente para representar a atmosfera sonora criada por Baden. Seja pelo recurso tímbrico da escordatura (a corda mais grave do violão vai afinada em ré) que viabiliza o pedal de tônica que suja um pouco o distenso "**Vm**"

(então um "**Am/D**" que se confunde com um "**D7sus4**"), ou, principalmente, pela *pegada*. Aquele tipo de componente enunciativo que Baden reconhecia (em Elis Regina) como uma coisa "raçuda", um modo de cantar e de tocar "essencial na música brasileira" (in CAVALCANTI, 2007, p. 260), a peculiar levada de mão direita, tão versatilmente variada nos diferentes registros (discos, shows gravados, entrevistas, documentários, etc.) que o próprio artista – o "Baden [que] sabia pontos de macumba" (VANDRÉ apud CAVALCANTI, 2007, p. 153) – nos deixou deste *impermanente Berimbau*: a canção que faz "menção à luta, pela primeira vez em canção oriunda da posição de prestígio, desde a emergência da bossa-nova" (CAVALCANTI, 2007, p. 259).

FIG. 3.38 - A ausência da nota sensível nos versos de "Berimbau" de Baden e Vinícius, início dos anos de 1960

Quem é ho-mem de bem, não trai O a - mor que lhe quer seu bem
Dm **Am** [ou **Am/D**, ou **D7sus4**]
Dm: Im "Vm"
T "d"

Quem diz mui-to que vai, não vai Eas-sim co mo não vai, não vem
Dm **Am**
Im "Vm"
T "d"

Outro músico que, conforme os estudos de Bastos (2010), Napolitano (2007a, p. 114-120) e Tiné (2008, p.121-133), ao inicio da carreira ouvia as "novas composições de Baden Powell como uma espécie de bússola" (CAVALCANTI, 2007) e que veio a influir na invenção deste modalismo "étnico popular brasileiro" que ambientou o "namoro com o regional" (MERHY, 2001, p. 104) nas canções da década de 1960, é o Edu Lobo das composições com temáticas folclórico-nordestinas como "Chegança" (em parceria com Oduvaldo Viana em 1963), "Arrastão" (em parceria com Vinícius de Moraes em 1965), "Borandá" (1965), etc.

> Como nenhum outro compositor de sua geração, Edu Lobo aplicou à sofisticação harmônica da bossa-nova o vasto conhecimento que detinha da música popular brasileira – ou vice-versa. Compunha, ainda, sobre o seu quintal. Mas seu quintal era mais vasto. Estendia-se pelos interiores [...] trouxe para a temática da nova música popular (a música

> da segunda geração da bossa-nova) o nordestino, o negro, o índio, o deserdado, o que não se havia alinhado ao modelo juscelinista [...] um ressalte do brasileiro [...] Caetano Veloso, baiano do Recôncavo, reconhece, num parêntese elucidativo [...] "Na verdade o modalismo nordestino chegava a nós mais através do carioca Edu Lobo do que da divisa da Bahia com o Pernambuco". [...] o Brasil incorporou à cultura urbana os elementos fornecidos pelos índios, [...] pelos negros desterrados. [...] Uma peculiar desordem colonizadora dos portugueses dispôs a criação de uma raça nova [...] não reconhecida como tal. A imensidão territorial, os contrastes geográficos, as invasões estrangeiras localizadas vieram somar diferenças ao que já era diferente. No corpo dessa nova gente, objeto de paixão de Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda, Villa-Lobos e Tom Jobim, desenhou-se uma nova cultura [...] Era dessa gente e dessa cultura [...] que a juventude [...] estava querendo tratar. Edu Lobo estabeleceu a síntese-em-movimento (DIAS in LOBO, 1994, p. 10-13).

> Na frase [de Edu Lobo: "hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas"] encontra-se o que nos parece o sumo de seu projeto. Fazer música que poderia ser antiga, porque haurida em pesquisa do folclore, buscada nos ecos de repertórios ultrapassados, mas dotados de validade por ter sido enraizado no que se acredita ser folclórico, é procedimento de autenticidade. Mediante "tratamento nobre" de material obtido nessas buscas, o que em princípio quer dizer enriquecimento harmônico, cria-se uma espécie de "velho novo", mesmo que com o risco de também se produzir o "novo velho" (CAVALCANTI, 2007, p. 304).

A partir de Chediak (1986, p. 126) e Tiné (2008, p. 153) e da partitura manuscrita do próprio Edu Lobo (1994, p. 265-267), a FIG. 3.39 mostra algo da insistência na "dominante menor" em versos da canção "Upa, neguinho" fruto da parceria entre Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri para o musical "Arena conta Zumbi", escrito por Guarnieri e Augusto Boal e estreado em São Paulo em 1965. Assim, associada ao modal, ao tropical e ao "programa nacional popular" (CAVALCANTI, 2007, p. 10), a contraventora e reincidente "dominante menor" ajuda a ressaltar aquilo que Caetano Veloso chamou de "a glamourização da heroicidade" da história de

> Zumbi dos Palmares, o líder escravo negro que criou o maior e mais famoso quilombo – aldeia de escravos rebelados – da história da escravidão no Brasil. A idéia de um território livre conquistado por ex-cativos corajosos se prestava naturalmente a todo tipo de alusão ao governo militar e à nossa falta de liberdade sob ele (VELOSO, 1997, p. 83).

FIG. 3.39 - A "dominante menor" em versos de "Upa, neguinho" de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, c.1965

a)

U - pa, ne - gui - nho naes - tra - - da U - pa, prá - lá e prá - cá

aberturas sugeridas no songbook de Edu Lobo (1994, p. 267)

$Am7^{9}/D$ — $D7M^{6}_{9}$ — $Am7^{9}/D$ — $D7M^{6}_{9}$

D: "Vm" — I — "Vm" — I

"d" — T — "d" — T

b)

Ca - po - ei - ra, pos-soen-si - nar Zi - qui - zi - ra, pos-soen-si - nar Va - len - ti - a, pos-soen-si - nar

D7M(6/9) Am7(9)/D D7M(6/9) Am7(9)/D D7M(6/9) Am7(9)/D

D: I "Vm" I "Vm" I "Vm"

T "d" T "d" T "d"

"Berimbau" e "Upa, neguinho" foram eleitas aqui como porta-estandartes da inclusão eventual da "dominante menor" na paleta de recursos poético-compositivos em estilos e sub-estilos populares que, correlacionados ou não, contribuíram para a formação dos sotaques nacionais que consolidaram aquilo que seria chamado de o "grau dez da sonoridade brasileira" (TATIT, 2004, p. 46). A Fig. 3.40 traz mais alguns versos representativos do emprego deste específico matiz "**Vm**" – "que, evidentemente, por ser menor não possui função de dominante propriamente dita" (MENEZES, 2002, p. 40) – em fragmentos que, no presente estudo, visam também ressaltar as propriedades de "tonalidade associativa", dado que as *imagens* sugeridas por estas *músicas empalavradas* (e demais componentes da cena vinculada a estes artistas e canções) interatuam com as *conotações* vinculadas aos contornos melódicos sem sensíveis, aos neomodalismos, aos acordes de "dominante menor", aos pedais de tônica (que geram a eventual cifra variante "**I7sus4**" em lugar de "**Vm**"), etc. [65]

FIG. 3.40 - A "dominante menor" em versos da MPB dos finais da década de 1950 aos finais da década de 1970

a) "Estrada do sol", Tom Jobim e Dolores Duran, 1958

Me dê a mão va-mos sa - ir prá ver o sol_____

Gm7 Am7 Gm7 F7M Cm7 F7M Cm7

F: IIm7 IIIm7 IIm7 I7M "Vm" I7M "Vm"

T "d" T "d"

b) "Tamanco no Samba", Orlandivo e Helton Menezes, 1962 (cf. MERHY, 2001, p. 334)

Sam-ba blem____ blim blau____ Ta - man - co ba - tu - can - do no quin - tal____

Fm7 Cm7 Fm7 Cm7

Fm: Im "Vm" Im "Vm"

T "d" T "d"

c) “O amor que acabou”, Chico Feitosa e Luiz Fernando Freire, 1962

Meu___ a - mor La - men - to não po - der___

	G6	Dm7	G6
G:	I7M	"Vm"	I7M
		"d"	

d) “Nós e o mar”, Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli, 1963 (cf. MERHY, 2001, p. 281)

Lá se vai mais um di - aas - sim_____

	C7M	Gm7	C7M	Gm7
C:	I	"Vm"	I	"Vm"
	T	"d"	T	"d"

e) “Pau-de-arara (Comedor de gilete)”, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, 1964

xaxado

Eu um di - a can-sa - do que ta - va da fo - me queeu ti - nha eu não ti - nha na - da que fo-me queeu ti - nha

	A	Em7/A	A	Em7/A	A
A:	I	"Vm"	I	"Vm"	I
	T	"d"	T	"d"	T

f) “Salvador” (homenagem ao Baden), Egberto Gismonti, 1968

	Dm9	Am9	Dm9	Am9
Dm:	Im	"Vm"	Im	"Vm"
	T	"d"	T	"d"

g) “Joana dos Barcos (Beira-Mar)”, Ivan Lins e Vitor Martins, 1975

Jo - a - na so - nhou Comos ho - mens do mar a seus pés

	C7M	C7sus4 Gm7/C
C:	I	"Vm"
	T	"d"

h) "Anoiteceu", Francis Hime e Vinicius de Moraes, 1976

A luz mor-reu___ O céu per - deu a cor___

Cm7 C7sus4 Gm7/C Cm7 C7sus4 Gm7/C Cm7

Cm: I "Vm" I "Vm" I

T "d" T "d" T

i) "Oxum", Johnny Alf, 1978

Final

O - ra yê yê, O - xum! O - ra yê yê, O - xum! O - ra yê yê, eh! Mi-nha mãe"______

E6 Bm7 E6 Bm7 C#m7 Bm7 E6

E: I "Vm" I "Vm" VIm7 "Vm" I

T "d" T "d" T "d" T

j) "Cara de índio", Djavan, 1978

Ín-dio ca - ra pá-li - da Ca-ra de ín - dio Su - aa - ção é vá - li - da Va - li - dao ín - dio

Bb/F Bb/Ab Bb/F Bb/Ab Fm7 Fm/Bb Fm7 Bb/Ab

Bb: I "Vm"

T "d"

Entrementes, outro cenário musical urbano, modernizador e brasileiro que encontrou na "dominante menor" uma *função* harmônica consonante com um projeto artístico singular foi se desenhando em torno daquele grupo de jovens "compositores, sobretudo cancionistas, na sua maioria mineiros, poetas e instrumentistas que produziram um vasto repertório musical, principalmente na década de 1970" (NUNES, 2005, p. 3) que ficou conhecido como o "Clube da Esquina". A partir de Borges (1996), Nunes (2005) e Tiné (2008), a FIG. 3.41 traz uma mini-antologia de versos esquineiros nos quais ouvimos, imbricados, os sentidos dos textos e as afetividades da "dominante menor" (a ausência da nota sensível, o "**Vm**", o quinto-monal, combinado ou não com o pedal de tônica, etc.) influindo, em conjunto com diversos processos e fatores, na composição deste outro sotaque "local".

O comentário acima a respeito da "pegada" (da "raçuda" levada de mão direita de Baden, etc.), se renova nestas menções (FIG. 3.40 e FIG. 3.41) que podem apenas refrescar algumas

memórias (ou servirem de índice para uma busca junto aos generosos arquivos audiovisuais hoje virtualmente disponíveis). De fato a notação privilegiada de algumas notas e cifras informa bem pouco sobre a atitude rítmico-timbrica (a "pegada") de um artista, dialeto ou sotaque musical. E estes comentários (sempre necessários quando se lida com *a escrita* no campo das músicas populares) são particularmente reforçados nesta oportunidade, já que, escapando aos cânones da *pura* racionalidade harmônica, os diversos efeitos da "dominante menor" só se tornam eficientemente inteligíveis *funcionalmente*, isto é, dependem de uma somatória de interações entre códigos e informações, contextuais e diversas, em que componentes musicais e extra-musicais se confundem numa dança de sinais efêmeros e imprecisos, etc., que, extrapolando as ascéticas e apolíneas relações de altura (definição das notas, intervalos e modos ao entorno de um "**Vm**"), permita o denso cruzamento de sensações, experiências, decifrações, envolvimentos, etc.

FIG. 3.41 - Amostragem da "dominante menor" em versos de certas canções do Clube da Esquina

a) "Canção do Sal", Milton Nascimento, 1967 (cf. GUEST, 2006b, p. 24 e 119; TINÉ, 2008, p. 141-144)

Tra - ba - lhan - doo sal É oa - mor o su - or que me sai
D Am7
D: I "Vm"
T "d"

b) "Pai grande", Milton Nascimento, 1969 (cf. NUNES, 2005, p. 73)

voz
violão
Meu pai gran - de in - da me
G G Dm7/G
G: I I "Vm"
T T "d"

lem - bro e que sau - da - de de vo - cê
G Dm7/G
I "Vm"
T "d"

c) "Vera Cruz", Milton Nascimento, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, 1969 (cf. BORGES, 1996, p. 183-185)

1.
... da mor - te que so - nhei___ nas coi - sas deum o - lhar

	Bb13	Eb7M	Dm9	Gm7
Gm:	(V/bVI)	bVI	"Vm"	I
		S	"d"	T

d) "Nuven Cigana", Lô Borges e Ronaldo Bastos, 1972 (cf. NUNES, 2005, p. 64)

Coda
Se vo - cê dei-xar o co - ra - ção ba - ter sem me - do

	Cm7	Dm7	Gm7
Gm:	IVm	"Vm"	Im
	S	"d"	T

e) "Tudo o que você podia ser", Lô Borges e Márcio Borges, 1972 (cf. NUNES, 2005, p. 162-164)

Sol e chu - va, vo - cê so - nha - va [...]

	Dm7(11)	Am7(9)	Dm7(11)	Am7(9)
Dm:	Im	"Vm"	Im	"Vm"
	T	"d"	T	"d"

[...] Tu-do que vo - cê que - ri - a ser
1.

	Gm7(9)	Am7(9)	Dm7(9/11)	Gm7(9/11)	Dm7(9/11)	Gm7(9/11)
Dm:	IVm7	"Vm"	Im	IVm	Im	IVm
	S	"d"	T	S	T	S

f) "Um gosto de sol", Milton Nascimento e Fernando Brant, 1972 (cf. NUNES, 2005, p. 143-144)

Al-guém que vi de pas-sa-gem Nu-ma ci-da - dees-tran-gei - ra___ Lem-brou os so - nhos

	C	G/C	Gm/C	Fm7	C
C:	I	I7M9 (no 3)	"Vm"	IVm7	I
	T	T	"d"	S	T

g) “Para Lennon e McCartney”, Fernando Brant, Márcio Borges e Lô Borges, 1970

Eu sou da A - mé - ri - ca do | Sul | Eu sei, vo - cês não vão sa - | ber

	Cm	Gm	Cm	Gm
Cm:	Im	**"Vm"**	Im	**"Vm"**
	T	"d"	T	"d"
Eb:	VIm	IIIm	VIm	IIIm
	Tr	Ta	Tr	Ta

Masa-go-ra sou cow-boy | Sou do ou-ro, eu sou vocês | Sou do mundo, sou Minas Gerais | Por que vo-cês não sa-bem...

	Fm	Gm	Ab7M	Gm	Fm	Gm	Ab7M	Cm
Cm:	IVm	**"Vm"**	bVI7M	**"Vm"**	IVm	**"Vm"**	bVI7M	Im
	T	"d"	S	"d"	S	"d"	S	T
Eb:	IIm	IIIm	IV7M	IIIm	IIm	IIIm	IV7M	VIm
	Sr	Ta	S	Ta	S	Ta	S	Tr

Na canção “Para Lennon e McCartney” (Fig. 3.41g) o “**Vm**” (associado a diversas escolhas compositivas e fatores contextuais) pode ser ouvido como um emblemático marcador de uma condição local (“eu sou da América do Sul”; “sou Minas Gerais”) que se afirma em contraste e identificação com um “o outro” (“eu sou vocês”) que neste caso, como se informa no título, refere-se aos aclamados cancionistas, nomes expoentes daquele fenômeno da “*Anglo-North-Americam pop history*” que moveu as massas na década de 1960.

> Qual é o tema que você pensou para ela? [para um tema que Lô Borges acabava de compor na saleta de piano]. “Na verdade eu estava pensando na parceria do John e do Paul... nas parcerias, né? A gente aqui fazendo as nossas... e eles nunca vão saber. [...] *Porque vocês não sabem do lixo ocidental [...] Porque você não verá meu lado ocidental* (BORGES, 1996, p. 239-240).

Também como um recurso esporádico no vasto e multicolorido estoque dos códigos manipulados pela banda de rock britânica formada em Liverpool em 1960, “*The Beatles*”, a *nonsense* “dominante menor” encontrou “função” em canções que, desde então, fazem sentido para uma expressiva parcela do mundo. Nesse *outro* repertório, como se sabe, as imbricações entre imagens, anseios, atitudes, palavras cantadas, acordes e melodias são igualmente dotadas de peculiaridades admiráveis. Na Fig. 3.42 alguns versos foram escolhidos para representar essa *audiovisualidade* da “dominante menor” beatliana. Em “*I'll Get You*”, num ambiente francamente

tonal de Dó-maior a menção ao "fingir" se faz acompanhar por um dissimulado acorde monal de **Gm**. Em "*She's Leaving Home*", o "**Vm**" parece mesmo um adjetivo assinalando que aquela manhã de quarta feira não seria como as outras. Brincando com as palavras em "*Strawberry Fields Forever*" o "**Vm**" ajuda a criar a paisagem onírica com a qual Lennon nos fala dos seus tempos de infância. Os versos de nostalgia futura de "*Things we said today*" ("algum dia, quando estiver só, [...] me lembrarei das coisas que dissemos hoje") são como que pré-ambientados pelos sons de um "**Vm**" que ouvimos nos momentos iniciais da canção ("você diz que vai me amar se eu tiver que partir..."). Etc.

FIG. 3.42 - A "dominante menor" em versos de Lennon e McCartney

a) "*I'll Get You*", John Lennon e Paul McCartney, 1963

It's not like me ___ to pre - tend, But I'll get you, I'll get you in the end, Yes I
C Gm C Am
C: I "Vm" I VIm
T "d" T T

1.
will, I'll get you in the end ___ Oh yeah, Oh yeah.
F G7 C G7
IV V I V
S D T D

b) "*She's Leaving Home*", John Lennon e Paul McCartney, 1967

canto
Wed's - day morn-ing at five o´clock ___ as the day ___ be - gins ___
harpa
E Bm7 F#m7 C#m
E: I "Vm" IIm7 VIm7
"d"

c) "*Strawberry Fields Forever*", John Lennon e Paul McCartney, 1967

Let me take you down cause I'm goin' to Strawberry Fields
3
Bb Fm7
Bb: I "Vm"
T "d"

d) “*Things we said today*”, John Lennon e Paul McCartney, 1964

You say you will__ love____ me If I have to__ go____

Am Em Am Am Em Am

Am: Im "Vm" Im Im "Vm" Im

T "d" T T "d" T

Com este sobrevôo a uma fragmentada coleção moderno-contemporânea de ocorrências e referências sobre os *sentidos* da “dominante menor” podemos dar fechamento a este tópico concluindo que: sim, a “dominante menor” possui *função* no seio da tonalidade harmônica. Mas seja como for, em que nível ou com qual ênfase, a figura “dominante menor” só importa (só pode cumprir *função* harmônica e expressiva) se a sua capacidade “desviante” for resguardada. Redizendo em outras palavras: para a própria preservação da eficiência deste recurso de composição, a “dominante menor” não pode ser aceita. A um só tempo, a sua *proibição* é o seu elogio e reconhecimento.

Na esfera do *tonal* – a única que lhe é então possível – a função “dominante menor” deve ser vista mesmo como uma *transgressão* (um desmanche simples, claro e supostamente inteligível) da “dominante maior”. Contando com a intelecção desta transgressão é que este acorde consonante (“**Vm**”) se fez ouvir como “tensão”, i.e., um *confronto a uma norma* habitual que permitiu a consolidação de uma metáfora musical útil para a representação da afronta aos valores impostos como *a normalidade*. Uma *metáfora da divergência* que, vale insistir, só faz pleno sentido quando ressoa enxertada no âmbito da *tonalidade* contemporânea (já que na esfera do estritamente *modal* um acorde perfeito menor diatonicamente assentado sobre o quinto grau é uma *norma distensa*). Por essa razão, a histórica negação de uma *normalização tonal* para a “dominante menor” (a *reação contrária* e/ou a *invisibilização teórica*, a decantada impossibilidade lógica da função “dominante menor”, etc.) é, paradoxalmente, uma espécie de salvo-conduto que ajuda a afirmar algo dos efeitos obtidos com o emprego da proibida “dominante menor”. Se esta “função” fosse aceita como “norma” seu efeito de contravenção cairia no vazio e, rejuvenescedoras, as figuras de contravenção são patrimônios caros da cultura. Se esta “função” fosse aceita como algo lídimo (legítimo, autêntico, correto, isento de alteridade, etc.) os traços de “mistura” (do cruzamento, do composto

por coisas diferentes) mal acomodados neste (e noutros) dispositivo "dominante monal" seriam como que compatibilizados, tendendo a se diluir numa supostamente depurada homogenia e, para muitos que ainda vêem sentido na música de acordes maiores e menores nos dias de hoje, a condição de "mistura" é algo impossível de se negar, uma situação de atrito e inomogeneidade que não pode, simplesmente, deixar de ser vista.

Deixando suficientemente claro o que é a *lei*, a grande teoria tonal atendeu também essas incumbências de instituir aquilo que faz um papel de contravenção ou é percebido como algo que é o distinto. E neste viés o desacertado rótulo "dominante menor" assinala adequadamente a desejada tensão de *paradoxo irresoluto* que está associada a esta "função": o substantivo "dominante" reafirma as bases do sistema tonal, mas a sua contaminação com essa espécie de sufixo impróprio "menor" (algo também legítimo ao sistema tonal) renega ou falseia o sistema.

Em suma, as imagens transgressoras – utópicas, oníricas, irreajustáveis e irracionais, as imagens do anseio, da impossibilidade, da insuficiência, do diverso, do desorientado, do desvairamento, a força do amor ilícito, a potência daquilo que não se encaixa numa dada realidade – são sim imagens que compõem a paleta poético-compositiva necessária para um *harmonista* que, acreditando-se *corajoso* e *honesto* consigo mesmo e com sua arte, intente enfrentar a *natureza humana* em todos os seus matizes. Não uma natureza idealizada (ordenada, sempre justa, maior, perfeita, austera, rigorosamente correta, artística ou artificiosa), mas sim uma natureza que, dentro de nós, compõem-se também de fraquezas, contradições, incoerências, inconsistências e inconveniências. Assim, como a tonalidade harmônica contemporânea nos fez acreditar que sim, para tudo na vida existe um acorde, ao amplo conjunto de recursos harmônicos que podem expressar a plenitude da natureza humana, soma-se a legitimamente *nonsense* "dominante menor". Uma harmonia errada em seus próprios termos, uma harmonia anti-absoluta (anti-formalista, anti-monocordista, anti-funcionalista) que desafia a suposta *coerência orgânica* da tonalidade abrindo o precedente para a justificação de *funções harmônicas* calcadas em razões de ser e motivações que estão à margem das notas.

Capítulo 4

22 Outras inclusões características: o ♯IVm$^{7(\flat5)}$ e a inflexão lídio na tonalidade maior

Na mesma situação dos *acordes extraordinários* em que estão os **bII7M**, **bVII7M** e o **Vm**, – acordes que contando com "quatro ou mais alturas diferentes e com pelo menos uma nota extrínseca ao diatonismo principal" (TAGG, 2005, p. 37) são capazes de expressar *funções* na tonalidade maior –, se encontra também o acorde que, nas práticas teóricas da *jazz theory*, se faz representar pela cifra #**IVm**$^{7(b5)}$. Ou seja, numa tonalidade ou área tonal maior, a tétrade *meio-diminuta* localizada a partir da quarta nota alterada meio tom acima. P.ex., na tonalidade de Dó-maior, a tétrade: **fá#-lá-dó-mi**.

No caso, não se trata da aplicação natural ou diatônica de uma tétrade tipo meio-diminuta,[1] e nem tão pouco da sua cultura como "dominante secundária" (na qual a tétrade "**fá#-lá-dó-mi"** segue atuando como uma "dominante da dominante", um acorde de **D7** sem fundamental com nona e terça no baixo). Mas sim de um emprego especificamente diferenciado em que essa antiga agregação de sons – como valor *residual* e *emergente* – se apresenta diatonicamente deslocada e, por isso, re-significada. Não se trata do emprego do *próprio* (embora o tipo meio-diminuto o seja, o #**IVm**$^{7(b5)}$ não é um grau próprio do campo harmônico diatônico maior e nem do menor), mas sim do impróprio, de sons que deixam seu lugar e função de origem e, *ambíguos*, passam a atuar em outra parte num tipo de migração em que o conhecido-desconhecido carrega consigo a força poético-expressiva do movimento inconcluso. Em deslocamento trans-diatônico, no vagar contínuo de um "caminhante solitário",[2] a sonoridade arquetípica do "acorde de Tristão" (MENEZES, 2006, p. 45), segue carregando seu "páthos meio-diminuto" (TAGG e CLARIDA, 2003, p. 180) em sua sina do "devir sem fim" (MEYER, 2000, p. 301).[3]

Na afortunada e influente canção "*Night and Day*", um *standard* "*Tin Pan Alley*" composto por Cole Porter (1891-1964) em 1932, ouvimos um acorde assim.[4] Um #**IVm**$^{7(b5)}$ que, *no lugar de* um **IV7M**, se faz seguir por **IVm7**. Note-se: não se trata do feixe **fá#-lá-dó-mi** como preparação para **V7** (i.e., não se trata da velha e boa "dominante da dominante") e sim de um #**IVm**$^{7(b5)}$ com papel de subdominante, um meio-diminuto deslocado (ou re-colocado) que, no âmbito da cultura de massa, contribuí para entranhar, difundir e manter em nossa memória os sons "inspirados pelo vocabulário do Tristão" (GROUT e PALISCA, 1994, p. 650). Em Dó-maior, essa *estranha* (não diatônica) tétrade **F#m7**$^{(b5)}$ ambienta o início do verso que, numa tradução livre, diz: "próxima ou não, não importa, querida, aonde você estiver, penso em você noite e dia..." (Fig. 4.1). Mas que, numa espécie de subtexto que corre entre estas linhas confidentes, parece dizer também: próximo ou não, não importa o diatonismo que fundamenta o #**IVm**$^{7(b5)}$, sua presença é

convincente e sua sonoridade *imperfeita* – a indisfarçável 5ª diminuta – é *perfeita* para o *assunto* que se trata aqui. Como foi dito antes: um **F#m**$^{7(b5)}$ não pertence ao conceito mecânico de "*campo harmônico* diatônico de Dó-maior", mas não importa, pertence sim ao seu *campo poético*.[5]

FIG. 4.1 - O acorde de **#IVm**$^{7(b5)}$ em um verso da canção **"***Night and Day*" de Cole Porter, 1932

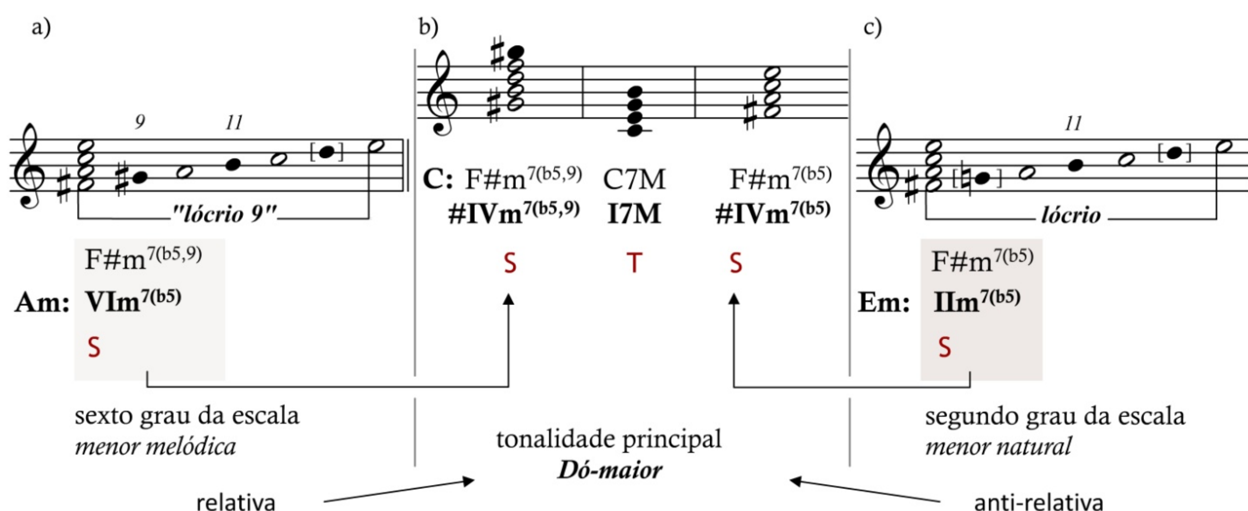
Reaproveitando normas estáveis, tradicionais e co-implicadas – a cultura das *vizinhanças de terça* (relativa e anti-relativa), a localização *diatônica* da tétrade *meio-diminuta* como *segundo grau* da *escala menor natural*, e (um aspecto que será comentado no próximo item) a localização *diatonicamente diferenciada* da tétrade *meio-diminuta* como *sexto grau* da *escala menor melódica* – é possível o estabelecimento de uma representação técnico-teórica que normalize minimamente os usos deste sutil estiramento cromático: a nota **fá#** no âmbito de Dó-maior, gerando uma espécie de modo maior com *inflexão lídio* (e, logo adiante, também a nota **sol#,** retorcendo este Dó-maior com uma *inflexão menor melódica*).

Regulada por uma curta rotina de relações e passando por lugares diatônicos bem conhecidos, tal normalização pode contribuir para o estudo deste recurso harmônico, o **#IVm**$^{7(b5)}$, um expressivo "visitante" da função subdominante na tonalidade maior que, na falta de alguma norma aceitável e dependendo do repertório (dos diversos gêneros e estilos das músicas populares), pode ficar à mercê do fortuito, passar desapercebido ou mesmo cair no desconhecimento. Ou pode também se tornar um truque banal, na ausência de vínculos

funcionais que situem o **#IVm**$^{7(b5)}$ em um amplo estoque de acordes de *subdominante* permitindo trocas – deste acorde por outro(s) ou de outro(s) acordes por este – sem com isso desvirtuar ou deixar de cumprir essa mesma *função*. Tal normalização técnico-teórica para o **#IVm**$^{7(b5)}$ no *modo maior* pode ser descrita da seguinte maneira:

Como se sabe, ladeando o **I** grau de uma tonalidade maior temos, na terça menor abaixo, a área tonal da *relativa menor* e, na terça maior acima, a área tonal da *anti-relativa menor*. Em **C:** (FIG. 4.2b), respectivamente **Am:** (FIG. 4.2a) e **Em:** (FIG. 4.2c).

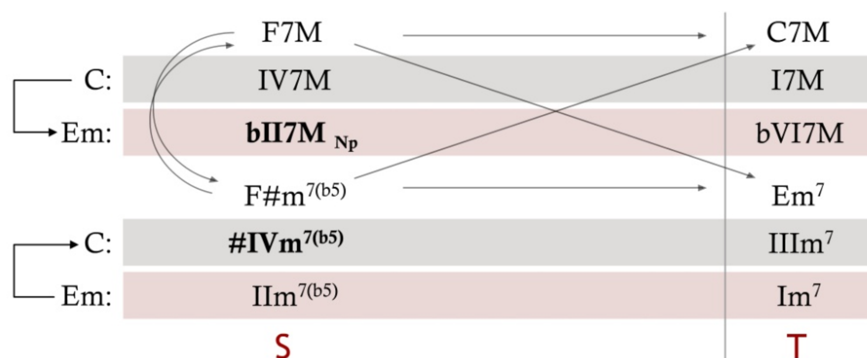
FIG. 4.2 - O **#IVm**$^{7(b5)}$ como grau diatonicamente relacionado ao tom maior



Tomando o âmbito tonal de Mi-menor como referência, temos o acorde de **F#m7**$^{(b5)}$ naturalmente (diatonicamente) assentado sobre o **IIm**$^{7(b5)}$, aonde desempenha função subdominante (FIG. 4.2c).[6] A transferência ou empréstimo desse **IIm**$^{7(b5)}$, grau da anti-relativa Mi-menor, para o tom de Dó-maior está baseada em concatenações que valorizam a lógica riemanniana das equivalências funcionais (entre a função principal "**T**" e sua anti-relativa "**Ta**") e com isso, valorizam também a afinidade sonora das notas em comum. Assim, como a FIG. 4.2c procura ilustrar, temos que: o acorde **F#m7**$^{(b5)}$, como **IIm**$^{7(b5)}$, é subdominante de **Em:**. E **Em:** como **IIIm**, tem função tônica (é tônica anti-relativa) em **C:**. Assim, **F#m7**$^{(b5)}$ é subdominante de uma tônica (**Em:**). Então, ao menos indiretamente, **F#m7**$^{(b5)}$ é subdominante de **C:**. Um fecundo vice-versa (uma espécie de *reciprocidade*) é respeitado aqui (FIG. 4.3): **F7M**, como **IV** grau, é subdominante de Dó-maior. E em Dó-maior, **Em:** é uma tônica (anti-relativa). Então, ao menos indiretamente, **F7M** é subdominante de Mi-menor (e esta *transferência* ou *empréstimo* poderia ser uma boa justificativa *funcional* para o *acorde de sexta napolitana*, visto que **F7M** é justamente o **bII7M** subdominante de Mi-menor). Em poucas palavras: Dó-maior empresta a subdominante **F7M** para Mi-menor e Mi-menor empresta a subdominante **F#m7**$^{(b5)}$ para Dó-maior.

FIG. 4.3

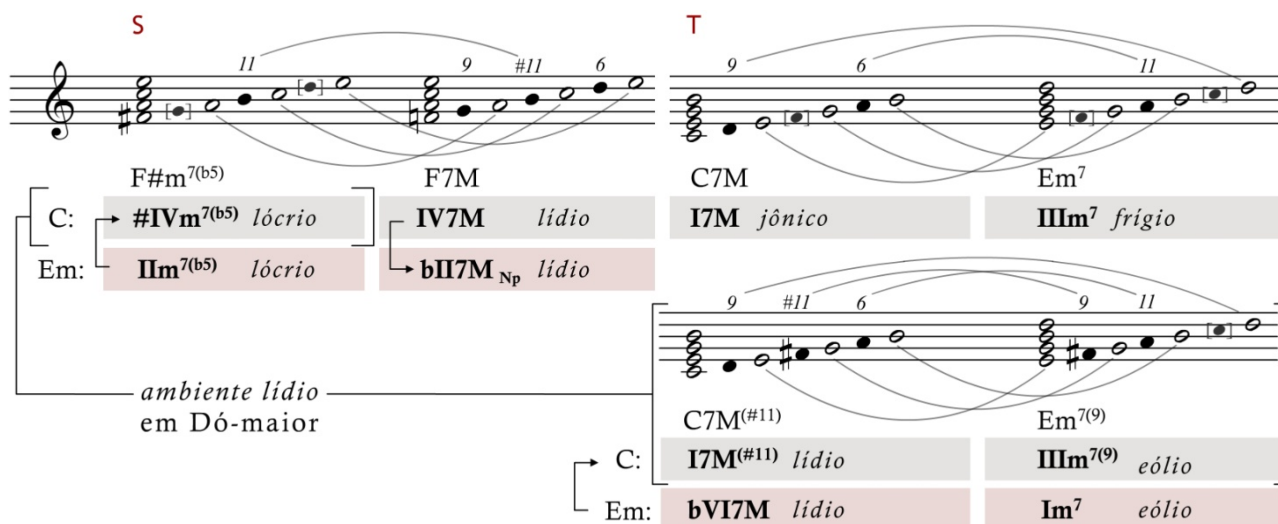
Reciprocidades funcionais entre os graus **#IVm**$^{7(b5)}$ e **IV7M** como subdominantes no modo maior



Como se observa na FIG. 4.4, tal reciprocidade teórica, do âmbito da similitude funcional, não é contradita pela coincidência sonora das *notas em comum*, já que assim como as tétrades tônicas de **Em7** e **C7M** possuem ao menos três notas em comum, as tétrades subdominantes **F#m7**$^{(b5)}$ e **F7M** também possuem ao menos três de suas notas constitutivas em comum.[7] E mais, considerando também o entorno diatônico destas tétrades (as escalas destes acordes), outras notas comuns evidenciam diversas semelhanças e diferenças entre os graus da função tônica (**I7M** jônico e **IIIm7** frígio) e entre os graus de função subdominante (**IV7M** lídio e #**IVm7**$^{(b5)}$ lócrio).

A FIG. 4.4 indica também que a mistura da nota **fá#** com o diatonismo de Dó-maior gera um *ambiente lídio* no qual, sempre dependendo de questões de adequação (de “decoro” segundo o gênero e o estilo), alguns acordes variantes vão surgir. Além da célebre subdominante #**IVm7**$^{(b5)}$, se destacam os tônicos **I7M**$^{(\#11)}$, conhecido como “**I** grau lídio”, e **IIIm7**$^{(9)}$ que, com esta alteração ou mistura, disponibiliza a nona maior (nota **fá#**) como tensão para o **IIIm** grau que, no diatonismo convencional (*naturalmente*) é um grau que não pode empregar sua **b9** (a *nota evitada* **fá natural**) irrestritamente.

FIG. 4.4 - Notas em comum entre #**IVm7**$^{(b5)}$ e **IV7M** e entre **I7M** e **IIIm7**, e os graus e escalas valorizados pelo ambiente lídio em Dó-maior



Tomado de empréstimo do vizinho **Em:** e bem aceito como um variante "lídio" de função subdominante em **C:** (cf. FREITAS, 1995, p. 157-158; POLLACO, 2007, p. 95), este notável **#IVm7**$^{(b5)}$ (ou **F#m7**$^{(b5)}$) logo gerou *maneirismos variantes* (ou "neologismos", i.e., a atribuição de novos sentidos para um acorde já existente na prática harmônica) que se tornaram célebres.

Um deles foi a reinvenção, em certos repertórios das músicas populares, do uso do **D7**$^{(9,13)}$ mixolídio em Dó-maior (nesta tonalidade o **D7** já desempenha, segue desempenhando, a convencional *função pré-dominante* de "quinto de quinto"). Aqui, o adotado **F#m7**$^{(b5)}$ lócrio foi, inevitavelmente, identificado como uma *inversão* de **D7**$^{(9,13)}$, acorde que atua como o **bVII7** mixolídio na região de **Em:** aonde, eventualmente, faz as vezes de subdominante. Esta identificação (semelhança de sonoridade e função) entre **F#m7**$^{(b5)}$ e **D7**$^{(9,13)}$ (os graus **IIm7**$^{(b5)}$ e **bVII7**, subdominantes na área tonal anti-relativa **Em:)** logo se viu vigente em **C:** aonde este **D7**$^{(9,13)}$ (como um tipo emancipado de "**II7**") passou a desempenhar função também no vocabulário da subdominante *re-harmonizando* – assim como o faz o **F#m7**$^{(b5)}$ (Fig. 4.3 e Fig. 4.4) – situações antes ocupadas pelo **IV** grau (Fig. 4.5).[8]

Outra variante do polivalente feixe **fá#-lá-dó-mi** – já proveitosamente confundido com **D7**$^{(9,13)}$ –, outra *inversão* de seus termos, é a sua reinterpretação como **lá-dó-mi-fá#**, ou seja, um **Am**^{6}. Acorde versátil que em **C:** atua como *tônica relativa* (**VIm**^{6} uma variante de **I7M**$^{(\#11)}$), como *dominante secundária* (**Am**^{6} percebido como segunda inversão **D7**$^{(9,13)}$, a "dominante da dominante") e também (repensado agora como **IVm**^{6}, subdominante *característica* da anti-relativa **Em:**) como *subdominante* (i.e., como mais um equivalente funcional para **F7M**) no tom de Dó-maior.[9]

Para ilustrar esta *equivalência neológica* entre os *anagramáticos* **F#m7**$^{(b5)}$, **D7**$^{(9,13)}$ e **Am**^{6} (**#IVm7**$^{(b5)}$ lócrio, **II7** mixolídio e **VIm**^{6} dórico) como opções da subdominante na tonalidade de Dó-maior, a Fig. 4.5 traz alguns versos escolhidos naquele que já chamado de "o samba mais bonito do mundo" (NESTROVSKI, 2003): "Águas de Março" de Tom Jobim.

Tom Jobim é um compositor que já foi visto como um "reinventor" dos procedimentos musicais característicos de Cole Porter,[10] e nesta canção datada de 1972 Tom Jobim atua mesmo como um hábil *reinventor*.

> Nada vem do nada [...] Duas fontes são razoavelmente conhecidas. A primeira é o poema "O caçador de esmeraldas" do mestre parnasiano Olavo Bilac: "Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada/ do outono, quando a terra em sede requeimada/ bebera longamente as águas da estação [...]". E a outra é um ponto de macumba, gravado com sucesso por J. B. de Carvalho, do Conjunto Tupi: "É pau, é pedra, é seixo miúdo, roda a baiana por cima de tudo". Combinar Olavo Bilac e macumba já seria bom; mas o que se vê em "Águas de março" vai muito além: tudo se transforma numa outra poesia e numa outra música, que recompõem o mundo para nós (NESTROVSKI, 2003, p. 132).

Assim, também a conhecida e convencional progressão "**C→C7→F→Fm**" (ou seja, "**I→(V/IV)→IV→IVm**"), insistentemente repetida em todos os versos da canção, reaparece *recomposta* a cada momento por meio de inflexões características ("*sharpness*") provocadas pela aparição da nota **fá#** nos momentos em que esperamos a natural nota **fá** e o seu respectivo **IV** grau: com ela (a nota **fá#**) os feixes diatônicos **fá-lá-dó-ré** (o "acorde de Rameau") ou **fá-lá-dó-mi** (a versão popular-dissonante do **IV**) foram *reescritos* como **fá#-lá-dó-mi** (cifrado como $\mathbf{F\#m7^{(b5)}}$), **lá-dó-mi-fá#** (cifrado como $\mathbf{Am^{6}}$), **dó-fá#-lá-mi** (cifrado como $\mathbf{Am^{6}/C}$) e **dó-fá#-lá-ré** (cifrado como **D/C**). Percebida assim, podemos dizer que "Águas de Março" não possui propriamente uma extensa e sofisticada seqüência de harmonias, como pode sugerir a sonoridade aparente dos *diferentes acordes dissonantes* (não diatônicos) que vão sendo combinados.[11] Trata-se mais propriamente das várias maneiras encontradas para tocar uma mesma e sempre única articulação funcional T → S.

FIG. 4.5 - O acorde $\mathbf{\#IVm^{7(b5)}}$ e seus variantes $\mathbf{VIm^{6}}$ e **II7** como reinvenções do **IV** grau, subdominante, em versos da canção **"**Águas de Março" de Tom Jobim, 1972

Para concluir este tópico podemos dizer que, num reaproveitamento da conservadora concatenação dos pressupostos funcionais, o tom de Dó-maior vai se expandindo através da *torção cromática*, para cima e para baixo, das notas do feixe subdominante **ré-fá-lá-dó-mi-sol-si**.

Torção (ou "transformação" no sentido empregado em SCHOENBERG, 2004, p. 55) que substitui *notas naturais* por notas assentadas em *diatonismos adjacentes*: com a inflexão *menor* (de "empréstimo modal" ou "*flatness*") causada pelas notas **sib**, **mib** e **láb** do homônimo **Cm**: obtêm-se o feixe variante **ré-fá-láb-dó-mib-sol-sib**. Com a inflexão *napolitana* causada pela nota **reb** o feixe é *corrigido* para **réb-fá-láb-dó-mib-sol-sib**. E, em destaque no presente tópico, com a inflexão *lídio* (a sugestão "*sharpness*") causada pela nota **fá#** proveniente do anti-relativo **Em**: obtêm-se o feixe variante **ré-fá#-lá-dó-mi-sol-si.**

Deste modo, em suma, são funcionalmente semelhantes, permitem trocas poéticas recíprocas e alinham-se em combinações variadas, diversos acordes de subdominante que podemos cifrar como: **F7M** lídio, **Dm7** dórico, **Fm**^{6} dórico, **Dm7**$^{(b5)}$ lócrio, **Ab7M** lídio, **Bb7** mixolídio, **Bb7M** lídio, **Db7M** lídio e mais o **F#m7**$^{(b5)}$ lócrio e seus *anagramas* ("inversões") **D7**$^{(9,13)}$ mixolídio e **Am**^{6} dórico.

23 O ♯IVm$^{7(\flat5,\,9)}$ E A INFLEXÃO MENOR MELÓDICA NA TONALIDADE MAIOR

Pelo conjunto de características até aqui apontadas, esta normatização – o #**IVm7**$^{(b5)}$ no tom maior se justifica como um empréstimo do **IIm7**$^{(b5)}$ do tom anti-relativo menor – parece suficiente. No entanto, há ainda uma especificidade que não pode ser atendida por esse *ambiente lídio*. Trata-se da tensão **9** (nona maior, a nota **sol#** no acorde **F#m7**$^{(b5)}$ no tom de Dó-maior), uma nota acrescentada, característica e necessária em determinados gêneros e estilos tortuosos da música popular que lidam com tensões em níveis notavelmente avançados.

Em função desta nota singular – a 9ª maior *acrescentada* ao #**IVm7**$^{(b5)}$ – faz-se necessário recorrer aos lugares *diatonicamente diferenciados* da *escala menor melódica* da área tonal da relativa menor (a escala menor melódica de **Am:** na FIG. 4.2a) para aí encontrar as duas notas, **fá#** e **sol#**, que, agregadas ao obrigatório **dó natural**, são precisas para a expressão da sonoridade que se deseja tirar aqui: a *nona maior como tensão disponível no acorde meio-diminuto*. Ou em sentido já expandido: uma tonalidade maior com inflexão menor melódica, i.e., um Dó-maior artisticamente *distorcido* pela assimilação destas 6ª e 7ª notas da escala menor melódica de Lá-menor.

Também aqui (no caso do *empréstimo* deste, por assim dizer, "#**VIm**$^{7(b5,\,9)}$" de Lá-menor melódica para a tonalidade de Dó-maior), tal *visita* está baseada em raciocínios que valorizam as equivalências funcionais riemannianas (agora entre a função principal e sua relativa, T e Tr) e a correlata afinidade sonora das notas em comum. Mas, antes de seguir, é preciso notar com clareza que, embora esses operadores (*notas em comum, escala menor melódica*, *tons relativos*,) sejam

comuns, a situação deste **F#m**$^{7(b5,\ 9)}$ – i.e., um acorde “meio-diminuto” com “nona maior” sobre o “sexto modo”, o “lócrio 9”, da escala menor melódica – é bastante atípica ao campo da teoria musical de escola.[12] Sendo assim, precisamos estar predispostos a, novamente aqui, enfrentar a emaranhada convivência de valores, princípios e conceitos *arcaicos, residuais* e *emergentes*.

Sem abrir mão dos entendimentos e sonoridades da teoria e arte da tradicional *escala menor melódica*, há uma determinada tendência na *jazz theory* e na teoria da música popular que defende que, por outra parte (para outra *intenção estilística*, para outro *programa estético*), a dita *menor melódica* funciona, também, como um tipo escalar fixo, uma espécie de *modo tonal* autônomo.[13] Este *outro* tipo escalar – conhecido por nomes como “*jazz melodic minor scale*”, “*melodic jazz minor*”, “*jazz minor*”, “*real melodic minor*”, “*minor-major mode*”, “dórico com sétima maior” ou “escala menor bachiana” (i.e., uma escala de Lá-menor em que a 6ª e a 7ª notas serão sempre **fá#** e **sol#** independentemente das intercorrências melódico-harmônicas contextuais, tais como a direção ascendente ou descendente da escala) –, segundo tal tendência, é igualmente capaz de fundar acordes, *escalas* (ou *modos*) em cada um de seus graus e, assim, instituir um novo estoque de harmonias que surgem da mistura intencionada de características das escalas *maior* (a sexta e a sétima maior) e *menor* (a terça menor). Determina-se dessa maneira um tipo restrito de “campo harmônico da menor melódica”. Algo como um “ambiente menor melódico” característico. Esse generoso dividendo estético-estilístico expande sensivelmente os limites teóricos tradicionais ou clássicos, que, concomitantemente válidos em diversos gêneros e estilos das músicas populares, regulam os usos e funções da escala menor melódica.[14]

Mantendo em vista estas considerações prévias, a FIG. 4.6 procura demonstrar como, em contextos tortuosos, o feixe de notas **fá#-lá-dó-mi** possui *dupla função* harmônica – de subdominante e de tônica – neste tom de Lá-menor temperado pelas notas da escala menor melódica. E, a partir de Lá-menor, por empréstimo compulsório entre relativas, também no tom de Dó-maior igualmente matizado pelas notas **fá#** e **sol#**. Essa dupla funcionalidade (e seus muitos acordes) implica uma série de desdobramentos, polivalências relativamente complexas, muito estimada pelos cultores da música popular dita “dissonante”.

A princípio (FIG. 4.6b), **F#m7**$^{(b5,\ 9)}$ posiciona-se como o #**VIm**$^{7(b5,9)}$, “lócrio 9”, em **Am:** melódico. Aqui o **F#m7**$^{(b5,\ 9)}$ é percebido como um grau da subdominante. Um variante “melódico” que, matizado pelas notas **fá#** e **sol#**, inverte ou reposiciona as notas de ~~D~~7$^{(9,13,\ \#11)}$, o **IV7**$^{(\#11)}$, dito lídio b7, subdominante de **Am:** melódico (FIG. 4.6a).[15] Mas o polivalente feixe de notas **fá#-lá-dó-mi** atua também como tônica, pois **F#m7**$^{(b5,\ 9)}$ tem as mesmas notas que um **Am**$^{6(7M)}$, primeiro grau da dita *menor melódica* (FIG. 4.6c) que, por sua vez, tem as mesmas notas que um **C7M**$^{(\#11,\ \#5)}$ *lídio aumentado* (FIG. 4.6d).

Observando separadamente estas duas situações – primeira, o feixe **fá#-lá-do-mi** como subdominante em **C:** ou **Am:** (FIG. 4.6a, b) e, segunda, o feixe **fá#-lá-do-mi** como tônica em **C:** ou **Am:** (FIG. 4.6c, d) – é possível chegar a algumas constatações que nos ajudam a ouvir, tocar e avaliar escolhas avançadas de harmonias que, sem o auxilio de algum raciocínio facilitador, podem se mostrar ininteligíveis.

FIG. 4.6 - A polivalência funcional de **F#m**$^{7(b5, 9)}$ como subdominante e tônica nas tonalidades relativas **C:** e **Am:**

Na primeira situação (FIG. 4.6a, b) temos a seguinte concatenação lógico-funcional: o **F#m7**$^{(b5, 9)}$, sendo subdominante de **Am:**, é subdominante de uma tônica aparentada "com" **C:** que, então, se faz útil "em" **C:** aonde, por empréstimo entre tons relativos, conserva a mesma função subdominante. Também neste caso, na subdominante, ocorre certa reciprocidade: sendo **IV** grau, *naturalmente* **F7M** é subdominante da tônica **C:** e, *em* **C:**, **Am:** é uma tônica (a relativa). Então **F7M** deve mesmo atuar como subdominante de **Am:**. E de fato, sabemos, **F7M** é **bVI7M**, uma subdominante, *natural*, no tom de **Am:**.

Como se observa na FIG. 4.7, pelo lado da subdominante, a similitude funcional entre o *melódico* **F#m7**$^{(b5, 9)}$ e o *natural* **F7M** se apóia numa generosa quantidade de notas em comum. E, pelo lado da tônica (FIG. 4.6c, d e FIG. 4.7), a correspondência das notas em comum entre os expandidos acordes de **C7M**$^{(\#11, \#5)}$ e **Am**$^{6(7M)}$ se torna irrestrita. Assim, desvirtuando o diatonismo natural de Dó-maior e Lá-menor através do estiramento provocado pela convicta interferência das notas **fá#** e **sol#** – convicção que gera essa coloração característica tratada aqui como "ambiente menor melódico" –, estamos sim modernizando, transformando ou atualizando os desenhos desses acordes e escalas, mas estamos também, ao mesmo tempo, reafirmando os traços tradicionais da antiga relação tonal que amarra as vizinhanças relativas de **C** e **Am.**

FIG. 4.7 - Notas em comum entre **#IVm7**$^{(b5)}$ e **IV7M** e entre **I7M** e **VIm7**,
e os graus e escalas valorizados pelo ambiente menor melódico em Dó-maior

S
T
F#m7(b5,9) | F7M | C7M | Am7
C: #IVm7(b5,9) "lócrio 9" | IV7M lídio | I7M jônico | VIm7 eólio
Am: ♯VIm7(b5, 9) "lócrio 9" | bVI7M lídio | bIII7M jônico | Im7 eólio
ambiente "menor melódico" em Dó-maior
C7M(#11,#5) | Am6(MA7)
C: I7M(#11) lídio aumentado | VIm6(MA7) menor melódica
Am: bIII7M lídio aumentado | Im6(MA7) menor melódica

Tais propriedades *polivalentes* típicas da menor melódica associadas aos velhos acordes de **I** e **VIm** (**C** e **Am**) no tom maior, ou **Im** e **bIII** (**Am** e **C**) no tom menor, significam uma possibilidade harmônico-funcional inauditamente expandida que não pode passar desapercebida. Trata-se do uso da coloração meio-diminuta (com seus *dois* ambíguos trítonos eventuais, **dó-fá#** e **ré-sol#**) nos desenhos dos acordes e nas linhas escalares da função *tônica*!

24 DO AMBIENTE MENOR MELÓDICO COMO UM IDEAL DE SONORIDADE

O azul espalha-se na obra; é a cor da figura e do ambiente à sua volta.
Meyer Shapiro, *A unidade da arte de Picasso* (2002, p.25)

Com essa possibilidade de expressão de um tom de Dó-maior com as notas **fá#** e **sol#** como tensões autônomas – inclusive nos acordes com função tônica – chegamos a um ponto crucial. E a partir daqui, seguros de que muitos outros passos nos aguardam pela frente, podemos dar um primeiro passo em direção a apreciação para-musical, ou técnico-teórica, de um ideal de sonoridade notavelmente significativo para os cultores daquela música popular "tortuosa" (TAGG, 2005, p. 25) que, convictos da necessidade de uma enunciação harmônico-tonal densa e complexa, optam por tocar e ouvir o acorde meio-diminuto com 9ª e 11ª (FIG. 4.8a) acrescentadas, procuram matizar o acorde perfeito menor com 9ª, 6ª e 7ª maior (FIG. 4.8b), o acorde tipo dominante com suas tensões "alteradas" (FIG. 4.8c) e o acorde perfeito maior com 7ª maior com tensões como 9ª, 5ª aumentada e/ou 11ª aumentada (FIG. 4.8d).

Se a sonoridade da menor melódica é, como vimos até aqui, uma espécie de monocromatismo (uma pintura com diferentes tons de uma única cor) capaz de interferir em

lugares que, naturalmente (no diatonismo convencional), seriam meio-diminutos, ou maiores com sétima menor, ou ainda em lugares que seriam perfeitos (maiores ou menores), logo, riemanniamente falando, a ambiência menor melódica é capaz de interferir em qualquer uma ou nas três funções harmônicas básicas. Ambíguo e polivalente, o conjunto menor melódica pode assumir – a seu modo, com sua envoltória tipicamente diferenciada – a função tônica e/ou a função subdominante e/ou a função dominante!

FIG. 4.8 - Diferentes tipos de acordes esquematicamente matizados pelo ambiente menor melódico

Em outros termos: variantes do meio-diminuto (acorde-tipo assumido como uma espécie de *cartão de visita* da estratégia menor melódica), carregadas de tensão e estiramento, podem atuar como **II**, como **V** e como **I**, nos tons maiores ou menores. E isso, em última análise, é o mesmo que dizer que, conforme restrições de estilo (*decoro*): vamos tocar qualquer acorde das nossas seqüências com essa mesma sonoridade-tipo que, dependendo da referência adotada (e são algumas), pode receber terminologia técnica bastante diferente. Ao iniciar seu capítulo sobre as "harmonias da escala menor melódica", Levine sugere de saída: "toque a música da figura (FIG. 4.9) e escute o som da *harmonia menor melódica*. Trata-se de uma progressão II-V-I, mas cada acorde aqui é derivado [...] da escala menor melódica" (LEVINE, 1995, p. 55).

FIG. 4.9 - Figura de Levine, a progressão **II-V-I** matizada pelas *harmonias da escala menor melódica* [16]

Algo da motivação estilística que embala esse tipo de *música popular dissonante* transparece em princípios gerais que podem ser esboçados. Dito de maneira muito simples, um desses princípios gerais é, como se observa, o ideal artístico-expressivo de *tocar e ouvir acordes com um determinado conjunto denso e expandido de vigorosas dissonâncias.* Outro princípio geral se traduz na intenção artificiosa de *igualar*, *monocromatizar*, *assemelhar* e *confundir, a configuração sonora* daquilo que, antes (para os cultores do "principio das sonoridades contrastantes"), deveria ser nitidamente diferenciado. Em comum, estes dois princípios possuem certa intenção de *mudar*, de *superar* soluções (métodos, sistemas e sonoridades) negativamente percebidas como desgastadas, *antigas* e/ou dos *"outros"* (outros gêneros, estilos, épocas, grupos ou pessoas que praticam e ouvem a arte tonal de maneira "equivocada"), por meio de escolhas positivamente percebidas como *contemporâneas* (avançadas, criativas, complexas, incomuns, originais) e "nossas".

Nesse campo – dos *acordes contemporâneos* e *tortuosos* – o uso harmônico da dissonância é outro. Anteriormente (naquela música "distante" e dos "outros"), a dissonância foi defendida como uma especificidade que, *comedidamente* realçada e *convencionalmente* acrescentada (*ajoutée)* segundo o tipo de *acorde*, caracteriza o papel (a *função*) que esse *belo* e racionalmente (naturalmente) *equilibrado* acorde-personagem desempenha na trama tonal. Mas agora, numa espécie de reatualização popular do "paradoxo do excesso", recupera-se o preceito poético horaciano: "não basta serem belos os acordes", ou seja, a dissonância deve causar deformação, fealdade e inflação aonde já reinou a imagem justa, perfeita e econômica da tríade. A *tensão* deve *desfigurar* o aspecto exterior do "perfeito acorde da alma" (PLATÃO apud FUBINI, 2008, p. 76) *desarmonizando* a harmonia até o limite que não rompa os laços que, mesmo amarrotados e irreconhecíveis, ainda amarram a funcionalidade tonal.[17] Ademais – em um gesto romântico reinventado –, importa *dissimular* os papéis harmônicos, encobrir as "oposições de qualidades" e *confundir* aquele "distinguir para unir" que "movia" as diferentes *funções* por meio das velhas *diferenças* dos acordes.

> Em música, uma das descobertas do romantismo foi como ocultar a convenção sem renunciar a ela. Os padrões estabelecidos – os gestos cadenciais, progressões harmônicas e estruturas formais do estilo clássico – podiam ser usados, porém disfarçados de alguma maneira (MEYER, 2000 p. 321).

Dos tantos *disfarces* possíveis, para essa *escola da música popular dissonante*, a reinvenção da escala-tipo *menor melódica* mostrou-se como uma das mais *engenhosas* e *decorosas* soluções "polifônicas".[18] Uma resposta rica, coesa e enraizada numa memória coletiva que, cultivada em extremos, fez com que o ideal de sonoridade do "arquétipo Tristão" (MENEZES, 2006, p. 45) –

"sem dúvida o 'invento' harmônico mais famoso do romantismo" (MEYER, 2000, p. 421) –, numa espécie de síndrome do "devir sem fim", se alastrasse levando consigo o "páthos meio-diminuto" (TAGG e CLARIDA, 2003, p. 180) para todos os confins da tonalidade.

Sem uma imersão estilístico-musical, o puro domínio técnico-gramatical dessa intenção estética – que nem sempre transparece nas cifras da composição, mas sim naquilo que, no momento da performance, orienta a montagem dos acordes e os percursos escalares que vão sendo utilizados – não é simples de ser descrito. Mesmo uma assimilação introdutória, em linhas bastante gerais como a que pode resultar da presente divulgação, requer algum esforço de raciocínio técnico (escalar, intervalar, enarmônico e harmônico funcional) e uma dose de boa vontade instrumental (ler o texto, cifras e partituras com o auxílio dos nossos instrumentos). Existem algumas rotinas de estudo e assimilação crítica que, aos poucos, levam os músicos a conhecer e controlar todo um amplo território comprometido com essa poética aprimorada e profícua. Com este primeiro passo podemos conhecer algo dessas rotinas e, com isto, chegaremos somente até um lugar de fronteira, a partir de onde, espera-se, possamos ter uma panorâmica razoável desse território.

De saída é necessário uma predisposição para enfrentar a profusão dos termos técnicos aqui implicados. São muitos (e sabemos que quase todos não são exclusivos das práticas teóricas da música popular) e por isso é útil compreender que, nesse contexto específico, todos esses termos *são* e *não são* a mesma coisa. Em um nível, todos se referem a uma única gama geral, um mesmo fio da meada que, ao fundo, dispõe os tons e semitons numa dada ordem de estrutura constante: a ordem dita "menor melódica", **lá-si-dó-ré-mi-fá#-sol#**, que é a ordem de uma escala "maior com a terça menor" e que é, de fato (literalmente), a mesma única ordem que todos os demais termos reiteram (como procura mostrar a FIG. 4.10). Por isso, podemos pensar que cada termo nomeia um pedaço que puxamos em um mesmo fio sem começo e sem fim (e não que cada termo representa um fio isolado, autônomo e diferente). Com este mesmo fio, com esta mesma gama, organizamos arranjos sonoros-mecânicos que reconhecemos como *escalas* e *acordes*, então, "diversos".

Em outro nível, cada termo *diverso* localiza uma espécie de *cultura de uso* funcionalmente *diferenciada* que nos dá os indicativos básicos de como cada um desses tantos acordes/escalas será eventualmente empregado para *substituir* ou *disfarçar*, para *modernizar* ou *mudar*, para *reinventar* sem deixar de *reafirmar* os graus e funções da tonalidade harmônica convencional.

Dos "segredos da menor melódica" já investigados e "revelados" (MOCK, 1998), a FIG. 4.10 procura referenciar cinco francamente tonais que, nesse campo da música popular, podem ser considerados os "segredos" principais (no sentido de os mais básicos ou comuns).[19] A FIG. 4.10

deve ser estudada como uma espécie de mapa geral com indicativos de funções, graus, acordes, tensões e nomes de escalas. Neste mapa, o mesmo “fio da meada” foi grafado de duas maneiras. Na FIG. 4.10a temos a escala “lá-menor melódica”, e na FIG. 4.10b temos exatamente a “mesma” escala, mas como que do avesso, i.e., (quase) toda reescrita enarmonicamente. Este destaque gráfico da duplicidade enarmônica visa sublinhar visualmente um conceito realmente essencial para a arte da tonalidade harmônica. A “mesma” escala menor melódica coincide enarmonicamente em dois pontos chaves do sistema tonal tradicional, e isso gera diferentes materiais que podem ser organizados em dois grupos principais. Podemos imaginar que a mesma escala menor melódica gera dois grandes *ambientes* que, ao mesmo tempo, são iguais e diferentes. Tais ambientes são como meio-irmãos, filhos do “mesmo” conjunto de notas, mas não do mesmo *temperamento* artístico. Na FIG. 4.10a – o primeiro ambiente, e o que mais nos ocupa neste primeiro passo – estão materiais de tônica e subdominante dos vizinhos **C:** e **Am:**, e tudo aqui, em virtude do estiramento menor melódico, faz uso inflexível das notas **fá#** e **sol#**.

FIG. 4.10 - Indicativo de funções, graus, acordes, tensões e modos na escala-tipo menor melódica

Na Fig. 4.10b – o segundo ambiente, a "*melodic minor at its Best*" (MOCK, 1998, p.22) –, estão materiais (apenas os básicos) do conceito *dominante alterada* que aqui preparam **Db:** (ou **Dbm:**). E tudo agora, reapresentado em notas e números *densos* e *tortuosos*, colabora para a expressão dos retorcidos limites de tensão que se adéquam ao *temperamento* dessa outra função. Mais adiante, no Capítulo 5 (especificamente dedicado ao conjunto de idéias co-implicadas no conceito "superlócrio"), se vê que esse segundo ambiente menor melódico, assim deslocado e alterado, possui origens e *razões de ser* que essa correta, mas provisória, visualização enarmônica ainda não consegue evidenciar.[20]

Recuperando: o que nos trouxe até aqui foi o que está representado na Fig. 4.10a, mais especificamente o **#IVm**$^{7(b5,\ 9)}$, o decantado acorde meio-diminuto que nos permite sonorizar a velha subdominante de **C:** com as notas **fá#-dó-mi-lá**. Ou seja, *desfigurar* o clássico arquetípico **fá-lá-dó** com uma *angustiosa* roupagem, um disfarce pré-maturado cultural e musicalmente por ninguém menos que o "acorde de Tristão" (note-se: populariza-se a sonoridade aparente, e não necessariamente as funções que este acorde assume nas harmonias de Wagner). Daí, dessa *desnaturalização* trans-diatônica bem sucedida do **IV** para **#IVm**$^{7(b5,\ 9)}$, abriu-se um precedente e passamos a uma "tristonização" geral, procurando *desnaturalizar* outros acordes diatônicos de **C:** e **Am:** com as *dramáticas* notas **fá#** e **sol#**.

Conseguimos com isso (Fig. 4.6) um **Am**$^{6(7M)}$ e um **C7M**$^{(\#11,\ \#5)}$, um emblemático **F#m**$^{7(b5,\ 9)}$ e um **D7**$^{(9,\ \#11)}$. Destes quatro acordes revelados surgem quatro tipos de aplicação geral que são então guardados, como "segredos", em quatro *nomes* de escala. Tais "nomes de escalas" são recursos mnemônicos que armazenam lendas de cultura e usos e, combinando termos ancestrais, saberes da teoria tradicional e as memórias (tátil, muscular, aural, afetiva, de repertório, etc.) dos nossos dedos nas cordas, teclas e chaves dos nossos instrumentos, nos ajudam a *reencontrar* as notas típicas (**fá#** e **sol#** em Lá-menor melódica) conforme os seus reposicionamentos guardados em cada nome.[21]

Daí – da fé irrestrita na capacidade de intervenção desfiguradora do molde menor melódica[22] – temos, basicamente, a seguinte solução generalizada: 1) Sendo diatônicas ou não, as tensões 6ª maior e 7ª maior são disponíveis em acordes de tipo perfeito menor, conserva-se aqui o nome **menor melódica**. 2) Sendo diatônicas ou não, as tensões #11ª e #5ª são disponíveis em acordes de tipo perfeito maior com 7ª maior, o que se traduz no nome **lídio aumentado** (ou **lídio #5**).[23] 3) Sendo diatônica ou não, a tensão 9ª maior é disponível em acordes de tipo meio-diminuto, o que se traduz no nome **lócrio 9** (ou **lócrio #2**). 4) Sendo diatônica ou não, a tensão #11ª é disponível em acordes de tipo dominante (maior com 7ª menor) na função de "dominante substituta" ("**SubV7**"), o que se traduz no nome **lídio b7** (ou **lídio dominante**).

Este "**lídio b7**" associado ao **D7$^{(9,\ \#11)}$**, em relação ao tom de Dó-maior, é justamente o mentor do "segredo" que nos falta (o "segredo" de número cinco) que, mais provocativo, já quer nos levar para o lado b da FIG. 4.10. Eventualmente, como algo diferenciado, este **D7$^{(9,\ \#11)}$** vai aparecer na área tonal de **C:** como uma "dominante da dominante", um (**V/V**). Mas esta interpretação, embora ocorra, não é propriamente a mais esperada, tendo em vista que a gama – neste caso, renomeada como "Ré-mixolídio #11" (cf. FIGURAS 7.23 e 7.24) – caracteriza-se pela proeminente nota **sol#**, uma nota não tão fácil de encaixar nos hábitos de preparação mais convencionais para a área tonal **G:.** Por outro lado (o lado b da FIG. 4.10), como a *prática comum* já nos ensinou, sabemos que a gama "lídio b7" explicitamente associada ao acorde de tipo dominante com #11, comumente (i.e., nos hábitos dissonantes da convenção tonal tradicional) *disfarça* a dominante alterada. Recurso que é conhecido no campo da música popular como "**SubV7**" e no campo da harmonia de escola como "acorde de sexta aumentada" (cf. Capítulo 5). Dessa maneira, o lugar de chegada do Ré-lídio b7, do acorde **D7$^{(9,\#11)}$**, será o acorde ou área tonal de Réb-maior (que em Dó-maior será o lugar **bII7M**, o grau ou região de *sexta napolitana* e, em Réb-maior ou em Réb-menor será o lugar **I** ou **Im**, a tônica).[24]

As FIGURAS 4.11 e 4.12 exploram um pouco mais a idéia que foi pré-sugerida através da figura de Levine (FIG. 4.9) e, numa apresentação de alguns *resultados* provisórios que vão concluindo este tópico, reúnem um *conjunto* consideravelmente sofisticado de *escalas menores melódicas disponíveis conforme o tipo e a função do acorde*.

A FIG. 4.11 está organizada a partir da memória ampliada de uma progressão tipo **II-V-I**. No lugar **II** (FIG. 4.11a, b, c, d) estão reunidos acordes (graus, tensões, notas e escalas) com função *subdominante* (aqueles que podem anteceder o **V** numa cadência, mas que podem também desempenhar função de um *lugar de chegada*) e/ou com função *pré-dominante* (acordes que, necessariamente, antecedem o **V** formando combinações cadenciais variantes da progressão tipo **II-V-I**). No lugar **V** apresenta-se a menor melódica "em seu melhor" (MOCK, 1998, p.22), ou seja, a tensionada "escala alterada" (ou o "superlócrio") que herdamos da tradição (FIG. 4.11e). As outras seis possíveis escalas menores melódicas elencadas aqui (FIG. 4.11f, g, h, i, j, k) a partir de Baxter (2002) e, principalmente, a partir da obstinada investigação de Mock (1998), não são propriamente soluções tradicionais deste lugar **V**, são escalas "especiais", diferenciadas, que representam buscas mais individualizadas e ilustram como o recurso, de modo assim inflacionado e *excessivo*, se converteu em uma espécie de *maneirismo*.[25] O lugar de tônica apresenta as escalas menores melódicas capazes de desfigurar a indesejada perfeição do **I** grau em tom maior e em tom menor.[26]

FIG. 4.11 - Escalas menores melódicas potencialmente disponíveis para uma re-ambientação da progressão **II-V-I**

na função subdominante e/ou pré-dominante

a) IV **F7M(#11,#5)** Fá-lídio #5 — 6 7M — **Dm6(MA7)** IIm Ré-menor melódica

b) IVm **Fm6(MA7)** Fá-menor melódica — 9 — **Dm7(b5)** IIm7(b5) Ré-lócrio 9 — **Ab7M(#11,#5)** bVI Láb-lídio #5

c) **Ebm6** Mib-menor melódica — 1 (b9) (#9) 3 b5 (b13) 7 — **D7alt** (V/V) Ré-alterada — **Ab7(#11)** (SubV/V) Láb-lídio b7

dominante da dominante

d) **Am6** Lá-menor melódica — 9 — **F#m7(b5)** #IVm7(b5) Fá#-lócrio 9 — **D7(#11)** (SubV/Db7M) Ré-lídio b7

na função dominante

e) **Abm6** Láb-menor melódica — 1 (b9) (#9) 3 b5 (b13) 7 — **G7alt** V Sol-alterada — **Db7(#11)** SubV Réb-lídio b7

f) Síb-menor melódica — 9 (#9) (b5) (b13) — Sol-lócrio 9

g) Dó-menor melódica — 9 (b13) — Sol-mixolídio b13

h) Réb-menor melódica — 7M (b9) (#9) (b5) (b13) 13

i) Ré-menor melódica — 9 (#11) 13 — **G7(#11)** Sol-mixolídio (#11) — **Bm7(b5)** VIIm7(b5) Si-lócrio 9

j) Mib-menor melódica — 7M (b9) (#9) (b13)

k) Fá-menor melódica — (b9) (#9) 13 — **G7sus4(b9)** Sol-dórico b9

na função tônica

l) (#11) (#5) — **C7M(#11,#5)** I Dó-lídio #5 — **Am6(MA7)** VIm Lá-menor melodica

m) bIII **Eb7M(#11, #5)** Eb-lídio #5 — 6 7M — **Cm6(MA7)** Im Dó-menor melódica

Com um material como o esquematicamente elencado na FIG. 4.11 muitas metáforas *acórdicas*, *melódicas* e *harmônicas* são possíveis. Como a FIG. 4.12 procura demonstrar minimamente, por meio de um rápido exercício de distorção sistemática do **II-V-I** de Levine (reescrito na FIG. 4.12a), podemos então ouvir e tocar, trocar e associar, coisas aparentemente disparatadas ou funcionalmente (tradicionalmente) *ilógicas,* como: **V7** com a sonoridade (e cifra) aparente de **m6**; acordes tipo **7M** com som de **m**$^{7(b5)}$; acordes tipo **m7** com som de **V7**; tocar acordes de tipo e função diferentes mas com uma "estrutura constante" (com a mesma abertura ou posição das notas), etc.

FIG. 4.12 - Re-ambientações hipotéticas da progressão **II-V-I**
a partir da combinação de diversas gamas do tipo menor melódica

a) Fá-menor melódica / Láb-menor melódica / Dó-menor melódica
Cm: Dm$^{7(b5,9)}$ G$^{7(alt)}$ Cm$^{9(MA7)}$

b) Ré-menor melódica / Láb-menor melódica / Lá-menor melódica
C: Dm$^{9(MA7)}$ Db$^{7(\#11)}$ C7M$^{9(\#5)}$

c) Fá-menor melódica / Láb-menor melódica / Lá-menor melódica
C: Dm$^{7(b5,9,11)}$ G$^{7(alt)}$ C7M$^{9(\#11, \#5)}$
cifra alternativa ▸ Am$^{6(MA7)}$

d) Fá-menor melódica / Láb-menor melódica / Dó-menor melódica
Cm: Dm$^{7(b5,9,11)}$/Ab Db$^{7(9)}$/Ab Cm$^{9(MA7)}$/G
Fm$^{6(MA7,9)}$/Ab Abm^{6}

e) Fá-menor melódica / Láb-menor melódica / Lá-menor melódica
C: Fm$^{9(MA7)}$ Abm$^{9(MA7)}$ Am$^{9(MA7)}$
G$^{7(alt)}$ C7M$^{9(\#11, \#5)}$
estrutura constante

f) Fá-menor melódica / Láb-menor melódica / Dó-menor melódica
Cm: Fm$^{9(MA7)}$ Abm$^{9(MA7)}$ Cm$^{9(MA7)}$
G$^{7(alt)}$

g) Mib-menor melódica — Láb-menor melódica
C: Ebm6) Abm6 C7M9
D7(alt) (V/V) G7(alt)

h) Mib-menor melódica — Láb-menor melódica — Dó-menor melódica
Cm: Ebm6 Fm7(b5) Cm9(MA7)
D7(alt) (V/V) G(b13,b9)/F

i) Fá-menor melódica — Láb-menor melódica — Dó-menor melódica
"acorde de Tristão"
Cm: Dm7(b5) Fm7(b5) Cm9(MA7)/Eb
G(b13,b9)/F Eb7M(#5) G/Eb
estrutura constante

j) Lá-menor melódica — Láb-menor melódica
C: F#m7(b5) Fm7(b5) C6/E
D7(9,13)/F# G(b13,b9)/F

k) Lá-menor melódica — Láb-menor melódica
C: Am6 Abm6 C7M
D7(9,13)/A Db7(9,13)/Ab
estrutura constante

l) Fá-menor melódica — Ré-menor melódica — Lá-menor melódica
C: Dm7(b5,9) Bm7(b5,9) C7M9(#5)

25 A APROPRIAÇÃO FUNCIONAL DE UMA SONORIDADE MODERNISTA: O CASO DO ACORDE DE SCRIABIN

Buffon, que será plagiado por Michelet, não hesitou em plagiar Molière ao escrever: "Pego o que é bom lá onde o encontro"
Michel Schneider, *Ladrões de palavras* (1990, p. 145)

A memória do "acorde menor com sexta" (**fá-láb-dó-ré**), a *angústia* romântica do "acorde de Tristão" (**ré-láb-dó-fá**) e o versátil "meio-diminuto" (**ré-fá-láb-dó**) conformam um emblema da *estratégia menor melódica*, e esta cultivada combinação de sons e sentidos criativamente deslocada para pontos diversos não está sozinha na missão de *entortar* as coisas *perfeitas*, de *desfigurar* as figurações *conhecidas* e de *complexificar* aquilo que já foi simples. Outro acorde para colocar aqui, outra "importante sonoridade idiomática" (REISE, 1983, p. 221) que deve ser

minimamente referenciada na presente oportunidade é o singular "arquétipo-Scriabin" (MENEZES, 2002, p. 359). Um excêntrico acorde-tipo que recebe o nome de seu inventor Aleksandr Nikolayevich Skryabin [Alexander Scriabin] (1872-1915), um personagem igualmente excêntrico

> com uma fantástica e mística concepção de mundo, uma megalomania exacerbada, por acreditar piamente no papel messiânico que o destino teria reservado para ele [e, por outro lado] um pensamento bastante racional no que se refere à construção musical, geométrica e harmoniosa como a matemática. Scriabin aparece na história da música russa como um compositor único, estrangeiro em suas idéias, escrevendo música que parece fora do tempo, que afundam suas raízes no enigmático, no inexeqüível e no mítico (TOMÁS, 1993, p. 47).

Conhecida por alguns termos variantes – *acorde de Pleroma, acorde de Scriabin, acorde Místico, acorde Prometheu, acorde de L'Extase, acorde sintético* –,[27] esta singular superposição das diferentes espécies de quartas (quarta aumentada + quarta diminuta + quarta aumentada + quarta justa + quarta justa)[28] é tradicionalmente apresentada na literatura com a nota **dó** no baixo (**dó-fá#-sib-mi-lá-ré**), um abundante conjunto com seis notas distintas que pode ser considerado como um tipo específico de escala hexatônica verticalizada e, de fato, tão amplo acorde-escala já foi reconhecido como um "acorde tonalidade" – denominação dada pelo próprio Scriabin (TOMÁS, 2001, p. 40). Seu prestígio no campo da música nova é aquele dos acordes "altamente cromáticos" que "não remetem de forma imediata aos processos triádicos tradicionais" (DAVIS, 2003, p. 90). Sobre a *música* e o *acorde* de Scriabin, o compositor, crítico e ensaísta argentino, Juan Carlos Paz (1901-1972), em 1952, dizia em seu "*Introducción a la música de nuestro tiempo*":

> É o '*páthos*' romântico, expresso com meios distintos. Música antiga, porém alimentada, sem dúvida, de coisas novas, ao empregar o acorde como produtor e propulsor do discurso musical, transforma-o radicalmente [...], esse núcleo gerador [...] agudamente dissonante [...] excede o marco tonal [...] propõe uma nova escalística [...] compreende variadíssimas harmonias e resoluções. Essas harmonias apriorísticas [...], nada têm em comum com a tonalidade [...] e procuram continuamente novas unidades de relação. [...] o famoso 'acorde místico' composto por seis notas situadas a intervalos de quarta [...] decorre da escolha de sons harmônicos superiores [FIG. 4.13], origina uma escala de um caráter excepcional e sugestivo (PAZ, 1976, p. 83-84).

Assim, não é trivial nem consensual a idéia de um mecanismo teórico que associe o "acorde de Scriabin" ao diatonismo de uma escala menor melódica, uma escala reconhecidamente elementar e tradicional. E mais adversa ainda é a deliberada funcionalização harmônica desta entidade que, no campo da arte moderna e erudita, é justamente um famoso espécime da "ultrapassagem da noção de marco tonal" (TOMÁS, 2001, p. 40). Com razão, para o viés culto e vanguardista, a interpretação que se apresenta aqui – de que o "acorde de Scriabin" é uma escala menor melódica, com a primeira nota omitida, verticalizada por meio das suas próprias imperfeições quartais – pode soar uma simplificação desvirtuada e excessiva.

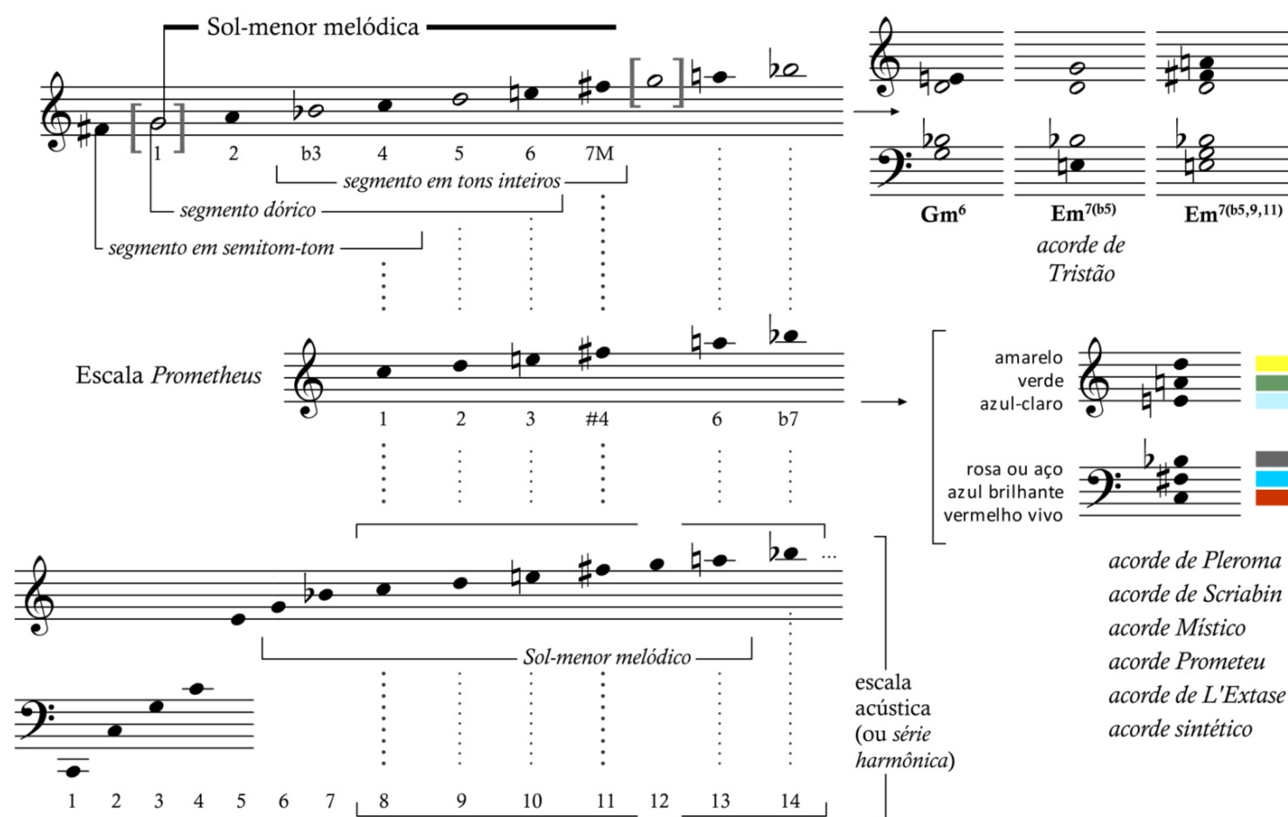
Para poupar desavenças é importante sublinhar com clareza que aqui, pelo viés dessa *música popular dissonante*, não se trata de um “acorde de Scriabin” de fato e direito. Trata-se sim é de uma apropriação. De uma coisa que, sem se modificar estruturalmente, se transforma em outra coisa musicalmente. Trata-se da maneira como os músicos populares resolveram ouvir e usar a combinação scriabiniana, bem como, da forma como esses artesãos da tonalidade harmônica daqui e de agora resolveram entender e administrar o inseparável capital simbólico agregado a esses sons e sentidos, um rico capital pleno de valores do tipo: a atitude revolucionária do gênio excêntrico e incompreendido; o complexo e o incompreensível; a insondável arte que vai adiante de seu tempo; o artista louco; o “papel messiânico que o destino teria reservado para ele”; o mistério da arte; a encarnação de um “ismo” singular e original; o raro e o incomum; o virtuose e profundo revolucionário dos segredos sistêmico-musicais. Trata-se então de uma recolocação do acorde como “nosso” que, apesar disso, não deixou de possuir exatamente as mesmas notas, de guardar o mesmo nome e algo dos valores que se observam também naquela música que, sendo “deles”, possui outros parâmetros de interpretação teórica, analítica e crítica.[29]

Procurando reunir diversos entendimentos e interpretações, a FIG. 4.13 mostra um acorde-tipo “Scriabin” a partir da nota **do** (**dó-fá#-sib-mi-lá-ré**) como uma verticalização por quartas da gama Sol-menor melódica na qual a nota **sol** está ausente (**lá-sib-dó-ré-mi-fá#**). Nesta gama o acorde-tipo “Tristão” se acha no tradicional feixe menor com sexta (**sol-sib-ré-mi**) ou na romântica disposição wagneriana (**mi-sib-ré-sol**). A comparação dos dois tipos (*Tristão* e *Scriabin*) evidencia que o “acorde de Scriabin” mostra mais notas (6 das 7 notas) da gama menor melódica. No entanto, a gama está mais *escondida* ou *disfarçada*. Por conta da ausência da nota **sol**, da nota $\hat{1}$, a escala fica como que *sem cabeça*, sua *razão* de ser (lembrando que, a princípio, as alterações das 6ª e 7ª notas da menor melódica estão em função da nota $\hat{1}$) se *desfigura* em uma gama *irreconhecível*, dita *sintética*, com claro valor de conjunto sonoro *instável* (*desequilibrado*, *cambaleante*, *inconcluso*, *tensivo*). Mas as distorções são mais severas. Contribuindo ainda mais para a *invisibilidade* do tipo menor melódica a “inversão” que coloca a nota **dó** no baixo causa um efeito ainda mais *transformador* do que a supressão da nota **sol**.

Este outro baixo rouba a cena e reinventa uma inusitada *gama* que Juan Carlos Paz caracterizou como “uma escala de caráter excepcional e sugestivo”, a chamada “escala hexatônica *Prometheus*” (cf. ANTOKOLETZ, 1993, p. 31-32; PERSICHETTI, 1985, p. 51; SLONIMSKY, 1975, p. viii e 14), uma espécie de 4º modo de uma *descabeçada* (sem a nota $\hat{1}$) *escala menor melódica*. A

escala-*Prometheus* é uma *horizontalização* que desmancha a arrumação em quartas do acorde-*Prometheus* e, conforme alguns comentaristas (CALLENDER, 1998, p. 219; CHANG, 2006, p. 8; REISE, 1983, p. 221; TOMÁS, 1993, p. 80-81), a origem e a força dessa *escala mística*, segundo as teses do musicólogo russo Leonid Leonidovich Sabaneev (1881-1968), estariam fundamentadas na ressonância cósmica, nas leis da própria natureza, já que a escala correspondente aos harmônicos 8, 9, 10, 11, 13 e 14 da *escala acústica*, a chamada *série harmônica* dos músicos.

FIG. 4.13 - O "acorde de Scriabin" e sua "escala hexatônica *Prometheus*" como um segmento da escala acústica (série harmônica) e/ou como um modo da escala menor melódica sem fundamental [30]



A FIG. 4.14 mostra algo do proveito harmônico-tonal que a música popular *tortuosa* soube tirar desses agregados sonoros românticos e pós-românticos. Para a elaboração desta ilustração elegeu-se a emblemática progressão tipo **V7→I**, ora na tonalidade maior e ora na tonalidade menor. O interesse principal recai sobre os acordes de **V7**, todos matizados pelas notas de uma escala menor melódica determinada.

Primeiramente, para realçar comparativamente as capacidades expressivas dos dois tipos (*Tristão* e *Scriabin*), mostra-se algo mais da estratégia-Tristão (FIG. 4.14b, c, d, e): *os dois diferentes meio-diminutos que podemos montar com as notas de uma mesma menor-melódica*. Um a partir da nota **fá**, 6ª maior da escala de Láb-menor melódica, (**fá-láb-"si"-mib**). Outro a partir da nota

sol, 7ª maior da escala de Láb-menor melódica, (**sol-sib-réb-fá**). Estes dois acordes de configuração meio diminuta são empregados aqui como "disfarces" (configurações, desenhos, posições) de um **G7**^{alt} na preparação para **C7M** (FIG. 4.14b, d) e para **Cm7** (FIG. 4.14c, e).

Uma forma sintética de generalizar esta estratégia-Tristão é: em um **V7**^{alt} podemos tocar dois diferentes "meio-diminutos", um sobre a sétima e outro sobre a própria fundamental deste **V7**^{alt} (p.ex, para **G7**^{alt} temos **Fm**$^{7(b5)}$ e **Gm**$^{7(b5)}$). Ou, numa formulação equivalente: em um **V7**^{alt} podemos tocar dois diferentes "menores com 6ª", um sobre a **b9** e outro sobre a #**9** desse **V7**^{alt} (p.ex, para **G7**^{alt} temos **Abm**^{6} e **Bbm**^{6}. Cf. FIG. 5.32). De maneira geral, salvo melhor resultado numa experiência artística concreta, podemos dizer que, dentre estes dois "meio-diminutos" e dois "menores com 6ª", os primeiros (i.e., **Fm**$^{7(b5)}$ e **Abm**^{6}), em função de suas notas constitutivas, são acordes mais convincentes na expressão de um **G7**^{alt}.

Os demais casos (FIG. 4.14f ao r) já ilustram a estratégia-Scriabin, ou seja, mostram acordes de **G7**^{alt} configurados segundo a singular disposição quartal: quarta aumentada + quarta diminuta + quarta aumentada + quarta justa + quarta justa. Primeiro se mostra a solução mais convencional (FIG. 4.14f, g) e aqui, apesar das tensões sugeridas pela gama Láb-menor melódica (notas pretas), a base do **G7** (**sol-si-fá**) é ainda bem *visível* no centro da formação (notas brancas). Em seguida são mostradas algumas soluções menos convencionais, são também possíveis posições para **G7**^{alt} obtidas agora a partir de Dó-menor melódica (FIG. 4.14h), Ré-menor melódica (FIG. 4.14k) e de Fá#-menor melódica (FIG. 4.14h).

Uma fórmula supostamente prática para generalizar a aplicação destas quatro diferentes escalas menores melódicas escolhidas para a ilustração é mostrada na FIG. 4.14q. Recurso que poderia ser guardado em uma fórmula mnemônica como: em um **V7**^{alt} podemos tocar quatro diferentes "acordes de Scriabin" localizados sobre a **3ª**, a **b5ª**, a **7ª** menor e sobre a **fundamental** (i.e., em **G7**^{alt} temos um acorde de Scriabin a partir das notas **si**, **réb**, **fá** e **sol**).

Sem entrar em casos específicos, o "acorde de Scriabin" que se acha a partir do **b5** de um **V7**^{alt} pode ser aceito como o mais convencional e eficiente, mas isso pode variar muito e o melhor é que, a cada caso, façamos experiências procurando a aplicação mais conveniente. Por fim a FIG. 4.14r traz uma hipotética seqüência **V7**^{alt}→**I**→**V7**^{alt}→**I**→**V7**^{alt}→**I**..., e cada **V7**^{alt} aqui está configurado como um "acorde de Scriabin" posicionado em uma destas quatro notas (**si**, **réb**, **fá** e **sol**, ou seja, sobre a **3ª**, **b5ª**, **7ª** menor e **fundamental** deste **V7**^{alt}). As tensões (e resoluções) resultantes destes teoremas, bem como as vantagens e limitações destas *fórmulas* podem ser pré-estudadas a partir da FIG. 4.14.

FIG. 4.14 - A estratégia-Tristão e a estratégia-Scriabin na configuração de um G7[alt]

a) Láb-menor melódica

G7: 1 (b9) (#9) 3 b5 (b13) 7

Sol-alterada — *Réb-lídio b7*

"acorde de Tristão" na função Dominante — *"acorde de Scriabin" na função Dominante*

b) c) d) e) f) g)

b) V	b) I	c) V	c) Im	d) V	d) I	e) V	e) Im	f) V	f) I	g) V	g) Im
							1	b13	9	b13	9
							5	#9	6	#9	7
b9	5	b9	5	#9	7M	#9	11	7	3	7	11
b13	1	b13	9	7	3	7	9	3	7M	3	1
3	7M	3	7M	b5	1	b5	6	1	5	1	5
7	3	7	b3	1	#5	1	b3	b5	1	b5	b3

b)	c)	d)	e)	f)	g)
$Fm^{7(b5)}$	$Fm^{7(b5)}$	"$Gm^{7(b5)}$"	"$Gm^{7(b5)}$"		
Db7	Db7	Db7(#11)	Db7(#11)	Db7(#11)	Db7(#11)
Abm^6	Abm^6	Bbm^6	Bbm^6		

cifras que poderiam eventualmente representar as montagens acima

Outras escalas de tipo "menor melódica" capazes de gerar o "acorde de Scriabin" com função de Dominante em Dó-maior ou menor

h) Dó-menor melódica

G7: 1 9 3 [4] 5 (b13) 7

Sol-mixolídio b13

k) *Sol-lídio b7* — Ré-menor melódica

G7: 1 9 3 (#11) 5 13 7

C#7: b5 (b13) 7 1 (b9) (#9) 3

Dó#-alterada

i) j) l) m)

i) V	i) I	j) V	j) Im	l) V	l) I	m) V	m) I
1	5	1	11	b13	9	9	7M
5	9	5	1	#9	6	13	3
9	6	9	5	7	3	3	7M
b13	1	b13	9	3	7M	7	3
3	7	3	6	1	5	#11	1
7	3	7	b3	b5	1	1	#5

i)	j)	l)	m)
G7[9(b13)]	G7[9(b13)]	C#7[alt] → F#7M	G7(#11) → C7M(#5)
		G7(#11) → F#7M	
		(SubV/F#7M)	*na preparação para Dó-maior*

Em resumo:

4 versões do "acorde de Scriabin" para o papel de V7 em *Dó-maior* ou *Dó-menor*

Pelo lado da análise, opinião e crítica musical deste campo da música popular, o conhecimento deste tipo de procedimento "técnico" nos ajuda a "compreender a[s] desarmonia[s] do Tristão" (NATTIEZ, 1984, p. 256) e os mistérios do "acorde de Scriabin". Nos ajuda a apreender enunciados que, sem o auxílio de informações mínimas sobre os "segredos" da sua manufatura, são de difícil averiguação e interpretação. Isso tem implicações diretas nos expedientes de valorização e juízo de obras de arte musical que por vezes são tomadas por uma coisa, mas são outras. P.ex., coisas percebidas como *atonais* ou *modais*, mas que são tonais. Coisas percebidas como novas e revolucionárias, mas que são conservadoras de antigas tradições. Ajuda-nos a precaver mal-entendidos entre o que é acaso e o que é escolha, entre indeterminação e determinabilidade, entre criação miraculosa do gênio e o fruto do trabalho criativo. Tem

implicações também na lida com os choques de cultura, na compreensão da *composição* das misturas, das "cores dos sons" que estão se fundindo, através da localização dos vestígios das "estruturas sonoras" que vão sendo misturadas ou não.

> Independente de hipóteses de miscigenação [...], a música nos mostra que não existe fusão total de seus elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente ao passado (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 88).

Tais antagonismos sonoros do *ambiente menor melódico* forçam valores enraizados nas nossas *expectativas* de como a música deve ser para ser bela. Pois, como coloca Fubini citando Meyer: "um acontecimento musical tem *significado* porque está em tensão com outro acontecimento musical pelo qual esperamos. O significado surge na medida em que a relação entre tensão e a solução [ou não solução] se torna explícita e consciente" (FUBINI, 2008, p. 145). Desde sempre, por assim dizer, *esperamos* a dominante como um "acorde maior com sétima menor", então como tocá-la agora com o acordo sonoro oposto de um "acorde menor com sétima maior"? Tudo então se embaralhou e se desfez?

Não. "Ocultando a convenção sem renunciar a ela", essa inflexão *menor melódica* não é propriamente um novo "pós-tonal", outro "sistema" ou "linguagem". *Funcional*, *tradicional* e *harmônica* a *arte da tonalidade* segue aqui sendo a mesma. Ganhou talvez mais um *"dialeto"* (MEYER, 2000, p. 49), um modo peculiar de expressão mais ou menos dedicado aos iniciados e praticantes dessa *estilística dissonante*, um modo de dizer inserido numa *tonalidade harmônica* mais ampla, inesgotada, e que ainda se alastra. Tonalidade que vai se desdobrando em vários jeitos de fazer, diversos e simultâneos, que não chegam a impedir que as velhas T, S e D, mesmo tão "substituídas" ou "re-harmonizadas", como se diz, continuem vigentes, atuando como *funções* que nos aproximam ou nos afastam das músicas que as pessoas fazem.

Capítulo 5

26 Normalizações do acorde de sexta aumentada: um interlúdio sobre o acorde de dominante substituta (“SubV7”)

> *se numa determinada cadência, no tom de dó maior, por exemplo, se em vez de tocar a seqüência* G7→C *o músico tocar* Db7→C*, terá ele tocado um acorde cuja fundamental é a nota ré bemol? Qual seria a relação da nota ré bemol com a tonalidade de dó maior? E as demais notas deste acorde, fá, lá bemol e dó bemol, qual a relação delas com a tonalidade de dó maior? Como se estabeleceria a condução de vozes nesta resolução? Na realidade, o músico terá tocado o mesmo acorde, com a mesma fundamental. Na resolução* Db7→C*, o primeiro acorde de* Db7 *nada mais é que um* G7 *com a quinta alterada em um semitom descendente, situando-se a quinta no baixo do acorde (o que não significa que ela seja a fundamental). O acorde é, portanto, uma dominante alterada com a quinta no baixo, acorde que é muito usado na harmonia do repertório da MPB e também na harmonia jazzística.*
> Antônio Elia Ziviani (2007, p. 16)

Naquela “*Carte générale de la basse fondamentale*” (Fig. 2.19) que publicou no *Mercure de France* em setembro de 1731, Rameau estampou a tétrade **láb-dó-ré-fá#** no tom de Dó-menor (o acorde 14 da “*Carte*...” que reaparece em destaque na Fig. 5.1) e, principalmente, deixou uma *representação* de um determinado entendimento que sustenta parte da teoria moderno-contemporânea a respeito deste notável agrupamento de sons que, a cerca de 400 anos, se acha em uso na música ocidental e que já recebeu diversos nomes e variadas descrições. Este agrupamento de sons foi cifrado, realizado e teorizado nas *instruções* barrocas do *baixo contínuo,* ficou conhecido na teoria de escola como “acorde de sexta aumentada” (por vezes dita *italiana, francesa ou alemã*) e, com a crescente disseminação do vocabulário da *jazz theory*, popularizou-se através de termos, cifras e conceitos correlacionados – ou *anagramáticos* – que aparecem ao longo deste Capítulo 5 (tais como: “dominante substituta”, “**SubV7**”, “**Ab7**$^{(\#11)}$”, “lídio b7”, “lídio dominante”, “**D7**^{alt}”, “escala alterada”, “Mixolídio (b5,#5,b9,#9)”, “*diminished whole tone scale*”, “escala menor melódica”ou “menor melódica real”, “modos da escala menor melódica”, “dominante disfarçada”, “**Ebm6**”, etc.) destacando-se que, “contudo, o nome clássico é escala superlócrio” (HAERLE, 1975, p. 30).[1]

Esta revisão organiza-se a partir da constatação de que a distinção entre *duas práticas* – uma o emprego “reservado” e outra o emprego “expandido-generalizado” – é uma chave necessária para desembaraçar as charadas teóricas que acompanham esta célebre harmonia. Destas “duas possíveis funções harmônicas”, uma “pré-dominante” e outra “dominante” (BIAMONTE, 2008), examina-se primeiro a teoria do emprego *reservado*, uma racionalização percebida como mais tradicional, ou clássica e conservadora, que é suficientemente contemplada pelo recorte de Rameau e pela mutação do sistema “lócrio” em “superlócrio”: *reservado* o acorde “de sexta aumentada” é normalizado como um recurso de preparação da *tonalidade menor* na qual ocupa a posição “pré-**V** grau”, i.e., o papel pontual de “dominante alterada da dominante” (LESTER, 1982, p. 93) numa articulação cadencial que a *jazz theory* pôde cifrar como “**(SubV/V)⋯➝V**”.

Tal função, emprego ou efeito *reservado* não se perdeu e, justaposto ou embaraçado, convive com outros usos, sentidos e normas. Para o destempero das teorias, o recurso se *expandiu*: por *empréstimo modal* o "acorde de sexta aumentada" (o "**SubV**") se acha em franco uso no tom *maior*; por *imitação ao modelo* "pré-**V** grau" ganhou a posição "pré-**I** grau" (i.e., a função de "dominante principal" na articulação "**SubV**⇢**I**"); o meio de preparação foi disponibilizado *para qualquer lugar de chegada,* ou seja, ganhou também o papel "pré-**x** grau" (a função de "dominante secundária" na articulação "**SubV**⇢**x**").

Com isso, a normalização do uso "expandido-generalizado" procura dar conta não propriamente de um "outro" acorde ou meio de preparação, mas sim de uma espécie de fenômeno que podemos tratar como "deslocamento do acento" – pois também a *história das transformações dos meios de preparação*, das *torções e retorções das dominantes*, "não é, em grande parte, uma história de descobertas no sentido completo da palavra, mas sim de deslocações de acento" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 40). Nesta *deslocação* observa-se o *proveito, o ganho de expressividade* (*intensidade*, *complexidade*) que, para as *poéticas dissonantes*, se obtêm quando são ultrapassados os limites do emprego comedido e decoroso desse *excesso sublime* que é o "acorde de sexta aumentada". Um ganho de um recurso *artístico* que, consagrado, obrigou uma alteração no traçado teórico-normativo: expandido e generalizado o "superlócrio" passa a ser tratado como "escala alterada".[2]

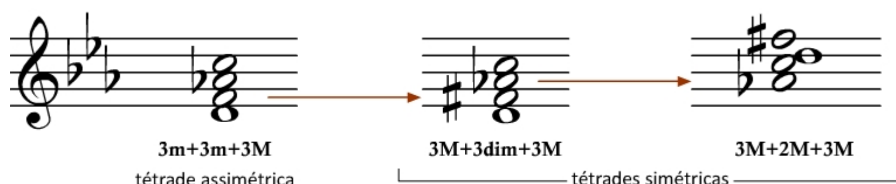
FIG. 5.1 - O baixo fundamental do "acorde de sexta aumentada" conforme a "*Carte générale de la basse fondamentale*" publicada por Rameau em 1731

onde: ***S*** = ***s**econde note du ton* ***q*** = ***q**uatrième note du tom* ***si*** = ***si**xiéme note du ton* ***t*** = *note **t**onique*

A partir de Christensen (1993, p. 53), Damschroder (2008, p. 167-168) e Girdlestone (1989, p. 484), o *recorte* de Rameau (FIG. 5.1) serve aqui de ponto de partida para a revisão de três questões preliminares e correlacionadas – Qual é a nota fundamental? Qual é a nota não diatônica? Qual é a espécie da quinta? – que referenciam a cultura "reservada" do velho "*accord de sixte superflue*", o "acorde de sexta aumentada", termo que indica o intervalo literal que se mede entre as notas **lab** e **fa#** e que, ao mesmo tempo, carrega algo da conotação estética embutida nesta harmonia.

Questão 1: (Na situação específica do acorde 14 na FIG. 5.1) em Dó-menor, qual é a nota *fundamental* no feixe **láb-dó-ré-fá#**? Ou, empregando termos do mundo de Rameau: qual é o "*basse fondamentale*" deste *"accord de sixte superflue"* indicado pela cifra "**#6**" na pauta do "*basse continue*"?[3] A resposta de Rameau (i.e., a nota por ele gravada na pauta do *baixo fundamental*) é a nota **ré.** Ou seja, o *basse fondamentale* deste acorde com **láb** no *basse continue* é a nota **ré**.[4] Então este acorde é um "*derivado*" da "*septiéme de la seconde note du ton*" (i.e., uma "*inversão com alteração*" do "*acorde com sétima* sobre o **II** grau do modo menor"). Um *acorde* resultante da *combinação* de procedimentos antigos, comuns e racionalmente reconhecidos: o feixe diatônico da *sous-dominante* (o velho "**ré-fá-láb-dó**" evidenciado nos acordes 11, 12, 13 e 15 da FIG. 5.1), sofre uma "*segunda inversão*" combinada com uma "*alteração*" da 3ª que, *naturalmente,* seria menor, mas que aqui sofre *mutação* (ou *inflexão cromática*) para maior. *Originalmente* (*naturalmente*), esta tétrade "**ré-fá-láb-dó**" se assenta no conjunto diatônico *pré-dominante* conhecido como *modo lócrio* (**ré-**mib**-fá-**sol**-láb-**síb**-dó**), mas, nesta situação específica, assimilando a nota **fá#**, converte-se em um modo *lócrio* com *funcionalidade* ou "força vetorial" (MEEÙS, 1988) *intensificada*: um *superlócrio* (**ré-**mib-fá**-fá#-láb-**síb**-dó**). Em suma (FIG. 5.2), lidamos aqui com um **ré-fá-láb-dó** (tétrade assimétrica: 3m+3m+3M) *alterado* para **ré-fá#-láb-dó** (tétrade simétrica: 3M+3dim+3M) e *reposicionado* como **láb-dó-ré-fá#** (inversão quase igualmente simétrica: 3M+2M+3M).

FIG. 5.2 - O "acorde de sexta aumentada" como um "derivado" do **II** grau do modo menor



Com variações, esse tipo de interpretação perpassa os séculos XVIII, XIX e XX e com ela enraizou-se o conseqüente entendimento de que, a princípio e nos termos técnicos que empregamos hoje, o acorde **láb-dó-ré-fá#** é uma espécie de "**II**" (conforme a cifra *pré-*

dominante que, em meados do século XX, aparece nos escritos de Schoenberg). Ou seja, é uma determinada "transformação do segundo grau" (SCHOENBERG, 2004, p. 55-56) que, como uma "*subdominante"* (**II** ou **IV**) ou uma "*dominante da dominante"* (**V** de **V**), antecede o **V7** em uma *progressão* claramente direcionada para o **I** grau.[5]

A fixação *reservada* dessa nota raiz – o **ré** é a nota "1"; o lugar diatônico que dá origem a este acorde é o **II** grau do modo menor; sua *função* é *pré-dominante;* e, ao fundo, a firme convicção de que, mesmo um pouco escondida, a "lei natural das marchas de quintas" (**II→V** ou **ré→sol)** continua regendo essa harmonia – orienta as *normativas* (técnicas, didáticas, teóricas, *funcionais*, artísticas e críticas) que chegam aos dias de hoje quando, percebidas como *normativas tradicionais*, *clássicas* ou *classicamente orientadas*, são aceitas ou não, são parcialmente admitidas, confrontadas ou desconsideradas.[6]

Questão 2: no feixe **láb-dó-ré-fá#** qual é a nota não diatônica? Considerando válido o ponto de partida de que a nota "1" é a nota **ré**, a "*mutação característica"* ocorre então é na "3ª", na nota **fá** intencionalmente *modificada* para **fá#** (*alteração* solicitada pelos sinais "#6" e **"**#" no acorde 14 da FIG. 5.1). Assim, a resposta parece simples e convincente. Mas já sabemos que não é. Basta que consideremos que, *grosso modo*, para a *jazz theory* (uma normalização que procura dar conta do uso *expandido e generalizado* do acorde) as notas "alteradas" são: o **ré** (como **#11** do acorde de **Ab7**), e/ou o **láb** (como **b5** no baixo do acorde de $\mathbf{D7^{alt}}$).

A localização da nota não diatônica ancora-se no entendimento que se tem de qual é o "propósito" (a "função", o "sentido") desta alteração bem como do *local* diatônico onde se aplica este acorde alterado. Para o viés ramista, o propósito é claramente a obtenção de uma *sensível provisória* ou *secundária*, uma sensível "artificial" ou "emprestada" (SCHOENBERG, 2004, p. 33). Uma *nota guia* ocorrente, *auxiliar* na *preparação* (atração, aproximação, chamamento) para a nota 1 do próximo acorde (no caso: a nota **sol** do **V** grau de Dó-menor). Segundo tal entendimento, a "enarmonia" (i.e., chamar **fá#** de **solb** e logo interpretar o intervalo característico de "sexta aumentada" como uma "sétima menor") é uma *impropriedade*. Pois *enarmonizar* aqui fere *propriedades principais* que sustentam a direcionalidade funcional: a *fundamental* do acorde é **ré** e sua "progressão", valorizada pela inversão tensionada, reafirma a primazia da *vetorialidade natural* das 5ª descendentes, **ré→sol** ("~~II~~**→V"**).

Posto a magnitude (místico-naturalista) da relação entre fundamentais restam as razões mais elementares das teses tradicionais: a "terça maior" de **ré** é consabidamente **fá#** (e não "**solb**"); a "nota sensível" que anuncia **sol** é **fá#** (e não "**solb**"); o princípio da "inversão" nos ensina

que nem todas as *notas do baixo* são necessariamente *notas fundamentais*. Abrindo mão dessas "propriedades básicas" (i.e, "enarmonizando" o **fá#** como um "**solb**") boa parte da discussão perde *sentido* (razão de ser, lógica, coerência, cabimento), pois a *harmonia tonal* perde *sentido* (alvo, fim, propósito, vetorialidade): perde *sensível*, perde *função*, perde o elo com o *natural*.

O que merece o adjetivo "*característico"* (marcante, distintivo) nesta "*sensível*" (posto que "sensíveis" são recursos comuns) é o fato realmente singular de que o velho feixe do "*double-emploi*" ganha aqui qualidades sonoras que permitem outro tipo de *justaposição* de sentidos harmônicos. *Justaposição* que, por hesitação e ambigüidade, intensifica (aumenta, estira, retorce, exagera) a capacidade de *atração* (ou *preparação*) que anuncia o **V7** sem, no entanto – e este é o aspecto que se destaca –, *perder de vista a primazia do diatonismo do* **Im**.

Esta dupla capacidade de atração – uma harmonia pré-**V7** obtida através da transformação em notas de tensão de quase todas as notas do diatonismo do **Im** – é uma questão de *hierarquia tonal* que, como veremos, é especialmente contributiva na apreciação das re-invenções (consideravelmente *expandidas*) que as músicas romântico-populares fazem desta tradicional harmonia da "*sixte superflue*".

Tal *mutação característica* (a 3ª maior forçada sobre o **II** grau do modo menor) é *excesso* (algo que ultrapassa os padrões da normalidade diatônica, um *aumento* sem precisão), é *sensibilização* "supérflua" (como se dizia na teoria musical mais antiga)[7] pois, naturalmente (sem qualquer necessidade de alteração cromática) o **IIm7$^{(b5)}$** já possui atributos suficientes para atrair o **V** numa marcha natural **IIm7$^{(b5)}$→V7**. Como vimos (no entorno da FIG. 2.13), o "**IIm7$^{(b5)}$**" é uma "*quase dominante* da Dominante", é "uma dominante em potência", pois, diatonicamente, já conta com fortes atributos de *preparação*: o supracitado movimento (*básico*, *perfeito* e *justo*) entre as fundamentais **ré→sol** que, reafirmando a lei maior de que "qualquer som tende naturalmente para a sua quarta superior ou quinta inferior" (CANDÉ, 1989, p. 97), empurra todo **II** para o seu respectivo **V**. E, em destaque neste ponto do diatonismo menor, também o atrativo natural do atributo 7ª menor, a nota **dó** (no feixe **<u>ré</u>-fá-láb-dó**) que, com a aparição do *excessivo* **fa#**, gera mais um intervalo de *trítono* (o *emblema sonoro da inconclusão* tão necessária na caracterização dos recursos de preparação).

Tal tétrade de dissonância incomum, **<u>ré</u>-fá#-láb-dó**, se adéqua aos sentidos harmônico-funcionais que se justapõem aqui: um trítono híbrido, acidental, supérfluo e proposital (**dó-fá#**) trata de aproximar o **V7** (a harmonia de **G**) enquanto que o outro trítono, o *natural* (o intervalo **ré-láb** em conformidade com o disposto na armadura de Dó-menor), reafirma o domínio diatônico principal do **Im** grau.

Questão 3: no feixe **láb-dó-ré-fá#** qual é a espécie da quinta? Pelo que já vimos da lição de Rameau, é possível chegar rapidamente ao entendimento de que então, a nota **láb** que assume o baixo, de fato, *não é uma nota alterada*. Tal **láb** forma sim uma dissonância com o **ré,** mas esta *dissonância, está claro, é diatônica*. Foi dada pelo *sistema*. Está assegurada pelos três bemóis da *armadura* de Dó-menor. Nesta perspectiva esta "**b5**", uma *maior instabilidade* agregada ao **H**, é sim um atributo harmônico especialmente retorcido, intenso e expressivo, mas é também uma caprichosa imperfeição que ocorre na própria *natureza*.

Para os propósitos que se seguem é preciso atenção aos desdobramentos desta Questão 3. Interpretando **láb-dó-ré-fá#** como segunda inversão de **D7**^{alt}, vamos dizer que este **láb** é uma *quinta abaixada* (*quinta alterada* ou *quinta diminuta*). Ou seja, **láb** extrapola o diatônico! Isso porque, para as necessidades "expandidas e generalizadas", *grosso modo*, a referência adotada é o diatonismo "maior" combinado com a função "pré-**I** grau" (e/ou "pré-qualquer grau" que pode ser preparado por uma dominante secundária agora *alterada*). Com isso, na contemporaneidade, o **láb** pôde ser pensado como "nota não diatônica", pois em **D7** a 5ª diatônica é **lá** natural; pois **D7** vai para **G** e no diatonismo de **G** (maior ou menor) o **lá** também é natural.

É clara a diferença: estas contas (maiores e justas) se chocam com a interpretação "restrita" que combina diatonismo "menor" com função "pré-**V** grau" (representada aqui pelo estudo de caso controlado por Rameau): o **láb** pôde ser pensado como "nota diatônica", pois no **Dm7**$^{(b5)}$ de Dó-menor a 5ª diatônica é **láb**; pois **D7**$^{(b5)}$ vai sim para **G**, mas sem deixar de valorizar a primazia hierárquica do diatonismo do tom, Dó-menor, que conta com a nota **láb** para manter suas divisas.

Com isso, percebe-se que a questão chave aqui é compreender a motivação das tais necessidades "expandidas e generalizadas". Assim, boas perguntas seriam: por que as qualidades expressivas tão singulares do acorde "pré-**V7** do modo menor" foram intencionalmente deslocadas (emprestadas, disseminadas) para toda e qualquer dominante? Por que a "comunidade epistêmica" (MARTINEZ, 2000, p. 4) da música popular "tortuosa" (TAGG, 2005, p. 25) tem tanta simpatia pela teoria da "substituição"? As respostas são igualmente claras e altissonantes: *retorcidas*, tais "qualidades expressivas" são "perfeitas" para *entortar* (sujar, confundir, escurecer, deslocar, tencionar, misturar, intensificar, complicar, subjetivar, etc.) a *perfeição indesejada* de relações *demasiadamente normais, objetivas e conclusivas* do tipo: "**(V7/V7)→V→I**", "**V7→I**", e "**V7→x**". Tais relações de quintas justas podem então sofrer "substituições" dando lugar a relações *incomuns*, *alteradas* (cromáticas), *menos conclusivas*, mais sensibilizadas (afetadas), *mais intensas* e mais "nossas" do tipo: "**(SubV7/V7)⋯➝V→I**", "**SubV7⋯➝I**", e "**SubV7⋯➝x**".

Para seguir na apreciação desta opção pela *superlativização* (ou inflação contemporânea romântico-popular) é preciso destacar que este *jogo* racional iluminista de três perguntas e suas respectivas respostas (embora insuficiente para as práticas mais *tortuosas*) é plenamente suficiente para normalizar os empregos *restritos* que hoje, ainda válidos, são percebidos pelos cultores da *harmonia tortuosa* como soluções artísticas *mais antigas* e *conservadoras*. Vejamos três ocorrências *modernas* (i.e., anteriores ao século XIX) deste emprego restrito do acorde de sexta aumentada.

No seu "*Traité historique d'analyse musicale*", o musicólogo e compositor francês Jacques Chailley (1910-1999) registra a aparição consideravelmente temporã de um "*accord de* 6te *augmentée*" ainda antes dos anos de 1600! Trata-se do arranjo polifônico "**mib-sol-dó#**" que aparece ao final do segundo verso da canção "*La Glace Est Luisante et Belle*" (reproduzido na FIG. 5.3 a partir de CHAILLEY, 1947, p. 31) cuja a música é do compositor renascentista francês Pascal de L'Estocart (c. 1540 - após 1584). Os versos – numa tradução livre: "*o gelo é brilhante e lindo, o mundo é brilhante e belo*" – são do poeta Antoine de Chandieu (1534-1591), e este poema "*La Glace...*" faz parte da coletânea "*Octonaires de la vanité et inconstance du Monde*" posta em música por L'Estocart e também pelo compositor franco-flamengo Claude Le Jeune (c. 1530-1600).

Redizendo ou redimensionando *harmonicamente* o que diz o primeiro, o segundo verso, "*Le monde est luisant et beau*", conclui também numa semi-cadência sobre o **V** grau de Sol-menor. Diatonicamente (i.e., considerando os dois bemóis deste Sol-menor), o **II** grau pré-dominante seria **<u>lá</u>-dó-mib-sol**, mas, num gesto *superlativo* musical (adequado a imagem de expansão sugerida pelo texto), tal **II** está invertido e alterado para **mib-sol-**[lá]**-dó#** (sem a nota **lá** é um acorde de "sexta aumentada italiana", com a nota **lá** seria um acorde de "sexta aumentada francesa").[8] Neste arranjo polifônico pré-tonal – ou "monal" (WIENPAHL, 1971, 1972) – o propósito da "brilhante" nota mais aguda **dó#** (claramente uma *nota sensível*) aliado ao da nota mais grave **mib** é um só, emoldurar (tornar ainda mais "bela")[9] a *dominante*: **ré**.

FIG. 5.3 - O *"accord de* 6te *augmentée"* aos finais do século XVI na canção "*La Glace Est Luisante et Belle*" do compositor francês Pascal de L'Estocart*,* conforme Chailley [10]

Para registrar a presença do "acorde de sexta aumentada no período Barroco", Benward e White (1999, p.97) citam os compassos iniciais (FIG. 5.4) de uma peça publicada em 1716, a *Toccata* que aparece como primeiro número da "*Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*" do compositor italiano Domenico Zipoli (1688-1726). No caso dos estudos da moderna harmonia no Novo Mundo esta ocorrência é significativa, pois

> Domenico Zipoli já era organista e compositor de certo renome em Roma em 1716 quando entrou para a Companhia de Jesus [...]. Partiu para Buenos Aires em 1717 e, apesar de nunca ter atuado diretamente nas reduções, pois faleceu em Córdoba em 1726 antes de ter sido ordenado, sua produção musical foi amplamente disseminada pelas reduções espanholas, sendo parte importante do repertório missioneiro (HOLLER 2006, p. 200-201).

Nestes compassos iniciais da *Toccata* em Ré-menor, o **II** grau pré-dominante (**mi-sol-sib-ré**) está invertido e alterado como **sib-fá-ré-sol#**. Escapando ao que Rameau pôde normalizar alguns anos depois, o **fá** do tenor, como "**b9** de um ~~**E**~~**7** sem fundamental e com quinta bemol no baixo", gera o tipo que, na teoria erudita contemporânea, ficaria conhecido como "acorde sexta aumentada alemã". O propósito da nota mais aguda **sol#** (claramente uma nota sensível) aliado a nota mais grave **sib** é o mesmo, preparar a *dominante*: **lá**.

FIG. 5.4 - O "acorde de sexta aumentada" na *Toccata* em Ré-menor de Domenico Zipoli, 1716

♯6
Dm Gm/D A7/C# Dm Gm/Bb Bb7 Dm/A A 4-3 G#º
Dm: Im IVm V Im IVm (SubV7/V7) V 6 4 V (V/V)
G#º Dº G#º Dm/A A 4-3 7 D
(V/V) V 6 4 V I

Para encerrar esta referência mínima das aparições pré-século XIX do *nosso* "**SubV7**", a FIG. 5.5 recupera uma ocorrência escolhida por Pascoal e Pascoal (2000, p. 97). Trata-se de um trecho inicial do "*Tu, Devico*" do "*Te Deum*" escrito na segunda metade do século XVIII pelo

compositor pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-1789). No primeiro verso, “*Tu, devicto mortis aculeo*” (*Tu, fragmentando o aguilhão da morte*), o “acorde de sexta aumentada” **sib-ré-sol#** é empregado justamente para ambientar o núcleo da palavra “*aculeo*" (*aguilhão,* ponta perfurante, extremidade pontiaguda). A **#6** não está sozinha na missão de *sonorizar* tal *paixão*: estamos imersos no ritual litúrgico, conhecemos a história cristã e a letra (repetida desde os tempos ambrosianos), ouvimos uma tonalidade menor e a sofrida linha cromática descendente do baixo, a dita figura *passus duriusculos* (BARTEL, 1997, p. 358). E mais, o clima do verso se torna ainda mais escuro (a eficiência da **#6** se torna ainda mais intensa), quando podemos ouvir o contrastante segundo verso, “*Aperuisti credentibus regna caelorum*” (*Abriste aos fieis o reino dos céus*), ambientado na região de Fá-maior e totalmente livre das dolorosas *mutações cromáticas*. Em Ré-menor, o **II** grau seria **mi-sol-sib-ré**, mas dado ao *superlativo* da situação ouvimos a versão *super*, a inversão com alteração: **sib-ré-**[mi]**-sol#** (sem a nota **mi** é um “acorde de sexta aumentada italiana”). Neste pungente arranjo polifônico que se ouvia naquele período colonial brasileiro, o propósito da nota mais aguda **sol#** (claramente uma nota *sensível*) aliado a nota mais grave **sib** é um só, preparar a nota *dominante*: **lá**.

FIG. 5.5 - O “acorde de sexta aumentada” no “*Tu, Devicto*” do “*Te Deum*” de Luís Álvares Pinto (Pernambuco, Brasil, na segunda metade do século XVIII)

27 DO SUPERLÓCRIO COMO UM SUPERLATIVO DO LÓCRIO

Esquematicamente a FIG. 5.6 procura rememorar o principal do jogo de perguntas e respostas que nos trouxe até aqui: o “**II** grau diatônico do modo menor” se redesenha como uma espécie de “*super*-**II** grau”. O culto prefixo “*super-*” (tão popularizado na contemporaneidade), que nos tempos de Rameau ajudou a compor o nome do acorde de sexta “*superflue”* (hoje, o também popularizado “acorde de dominante substituta”), se antepôs ao termo “*lócrio*” na

geração do termo "*superlócrio*". Termo *composto* que entrou para a teoria para referenciar um conjunto igualmente composto de notas que não pertencem puramente a um único diatonismo, uma *mistura* das notas naturais do acorde-escala do **II** grau de Dó-menor (o **Dm7**$^{(b5)}$ e seu *modo lócrio*) com uma *sensível auxiliar* (a nota **fá#**, *3ª maior* que *altera* o acorde meio-diminuto) que, nessa instável e provisória escala ou modo "*superlócrio*" polariza atenções para a área tonal do **V** grau reinventando as *capacidades expressivas* das notas do diatonismo do **Im** grau.

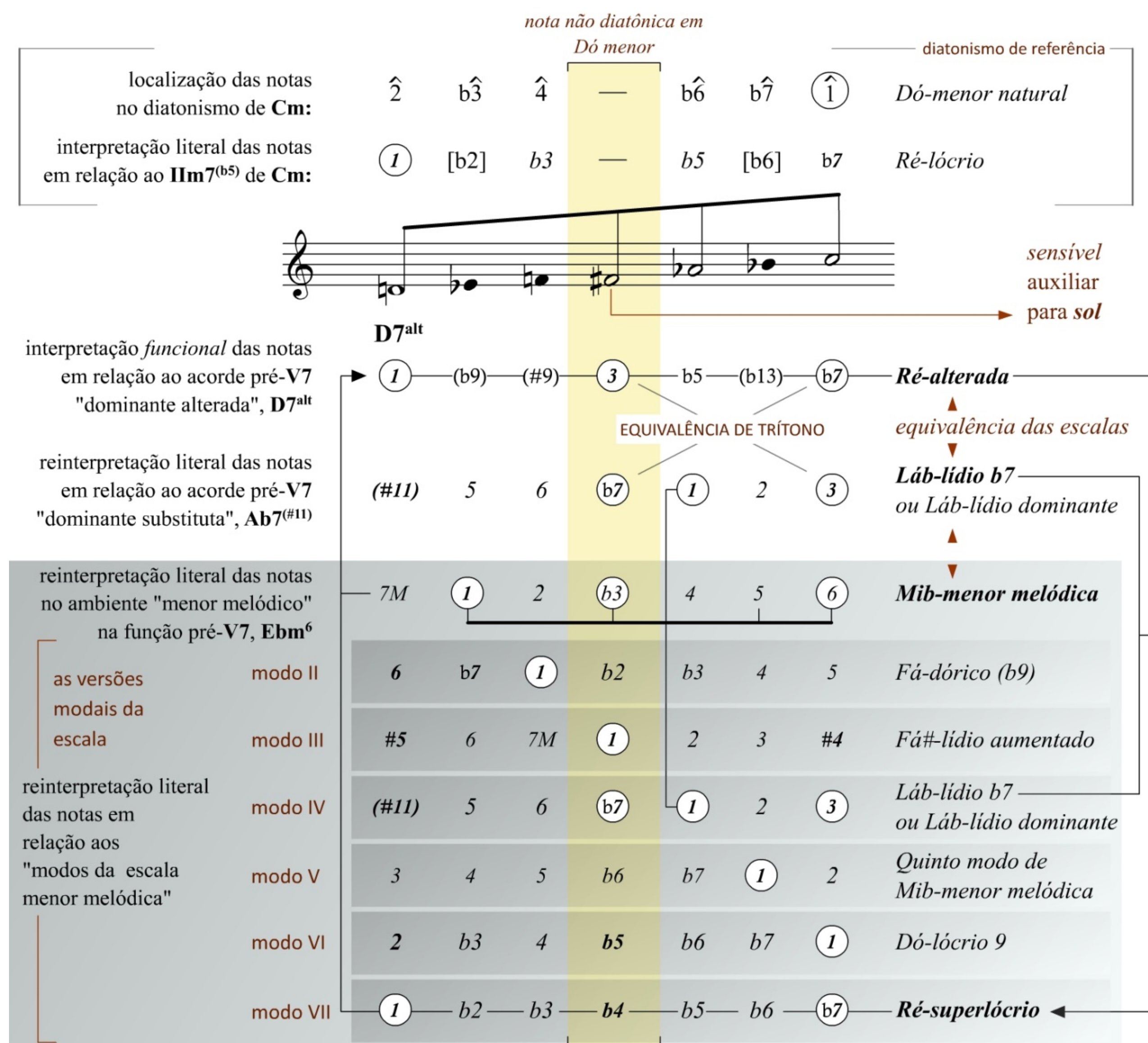
Recolocando em outros termos: com a *mutação* de uma única nota – a nota diatônica **sol** (guardada para o momento da chegada) *substituída* pela nota ocorrente **fá#** (sensível auxiliar, convenção de preparação para **sol**) – o *superlócrio* retorce o *lócrio*, prepara o **V7** que o segue e, caracteristicamente, deixa no ar uma quantidade de notas de um repouso que ainda está por vir, uma expectativa diatônica inconclusa que dá pistas de que, após este imediato **V7**, outro acorde, outra área tonal (esta sim majoritária, principal ou definitiva) ainda se fará ouvir.

FIG. 5.6 - O *superlócrio* como uma alteração do *lócrio*: as *notas do diatonismo principal* combinadas com a *sensível auxiliar* na preparação para o **V** e a simultânea geração de expectativas para o **Im**

Como gama *impura* ou *híbrida*, o reservado "superlócrio" subverte em notas ambíguas (*portadoras de tensão*, de *capacidade de preparação*) quase todas as notas que, no puro ambiente diatônico de Dó-menor, se ouvem como notas estáveis. Este fator de subversão vai

representado na FIG. 5.7, um detalhamento do *superlócrio* da FIG. 5.6b que procura evidenciar a *justaposição* de funções e a decorrente profusão de termos, cifrações e escalas correlacionadas que, atualmente, são empregadas nas práticas teóricas da música popular.[11]

FIG. 5.7 - Justaposições de sentidos e reinterpretações anagramáticas das notas da escala *superlócrio*



Esta figura de *desambiguação* (FIG. 5.7) complementa princípios que foram pré-sugeridos na FIG. 1.1 (e já comentados no ensejo das FIGURAS 1.10, 1.11, 1.12, 1.13, 2.36, 4.10, 4.11, 4.12, 4.13, 4.29, 4.32, 4.34). As medições aqui partem da tétrade **ré-fá#-láb-dó**, o estado fundamental do feixe **láb-dó-ré-fá#** conforme a "*Carte générale*..." de Rameau (FIG. 5.1). Nas duas primeiras linhas (*Dó-menor natural* e *Ré-lócrio*) os números indicam a condição diatônica regular das notas do conjunto e, com isso, entre elas não se acha a nota estrangeira **fá#**. Estas duas escalas (*Dó-menor natural* e *Ré-lócrio*) servem de *grupo de controle*, mostram o que será subvertido e também como as notas de um *superlócrio* estão sempre comprometidas com o diatonismo

principal de uma área tonal que esta gama *alterada* toca procurando *esconder* (*resignificar* ou *resonorizar*). As duas linhas seguintes (*Ré-alterada* e *Láb-lídio b7* e suas *re-numerações* correspondentes) referenciam o entendimento, praticamente hegemônico na *jazz theory*, de que estes dois acordes ($\mathbf{D7^{alt}}$ e $\mathbf{Ab7^{(\#11)}}$), ou estas duas escalas (*alterada* e *lídio b7*) se "substituem", pois possuem em comum "o mesmo trítono": **fá#-dó**, 3ª e a 7ª de $\mathbf{D7^{alt}}$ (o dito ~~**H**~~) e, enarmonicamente, **solb-dó**, 7ª e 3ª de $\mathbf{Ab7^{(\#11)}}$ (o dito "**SubV7**").

Adiantando um pouco as coisas, na parte inferior da FIG. 5.7, as demais *sete escalas* – o "acorde de **Ebm6**" (um ~~**D**~~$\mathbf{7^{(b13)}}_{\mathbf{/(b9)}}$ "disfarçado" como **mib**-fá-**fá#**-láb-**sib-dó**-ré), a gama "Mib-menor melódica" e seus "6 modos" (sendo que dois deles, Ré-alterada e Láb-lídio b7, são os mesmos que já aparecem no meio da figura) – referenciam o entendimento um pouco mais especializado da *jazz theory* de que, neste sistema "sem notas evitadas"*,* as *equivalências* (os *disfarces*, as possibilidades de "substituição") são irrestritas: qualquer que seja o ponto de partida (qualquer que seja a nota posicionada no baixo, ou a verticalização cordal que modifica a cifra, ou o reposicionamento das notas que dá nome a uma escala, etc.), o ponto de chegada (a harmonia de resolução correspondente) será sempre o mesmo. Um sistema contínuo de igualdade lógica capaz de se reestruturar de diversas formas gerando variantes artístico-expressivas que, funcionalmente, são similares. Ou seja, trata-se da *estratégia menor melódica atuando na função de dominante alterada*. De acordo com tal *estratégia*, todas as notas desta gama são ao mesmo tempo *notas de tensão* e eventuais *notas* "1", notas capazes de renovar recursos (posições, inversões, digitações, provisão de tensões, novos arpejos e frases, etc.) fundando outros *modos*, outras relações específicas, outros *acordes* anagramáticos aptos para "substituir" o velho "$\mathbf{D7^{alt}}$" na sua função de preparar o próximo acorde (cf. FIG. 5.29).

Em suma, um quadro como este (FIG. 5.7) cumprirá o seu papel se, do seu estudo, pudermos nos pré-aproximar de algumas conclusões importantes: estes diversos termos e cifras estão mecanicamente inter-implicados, coligados, são termos que balizam o mesmo conjunto de notas (*um mesmo fio sem começo e sem fim*, como foi colocado na oportunidade da FIG. 4.10). O impacto na geração de *novas* e *diversas* sonoridades de função dominante (todas matizadas por esta típica *inflexão alterada*) não se restringe ao conjunto de recursos (quase-naturalmente) disponibilizados para o lugar pré-dominante "($\mathbf{V7^{alt}}\rightarrow\mathbf{V7}$)" em ambiente diatônico menor, pois encampa também o emprego expandido-generalizado que (gerando inúmeras harmonias) se obtêm quando transpomos este quadro (FIG. 5.7) para toda e qualquer situação "pré-lugar de chegada" ($\mathbf{V7^{alt}}\rightarrow\mathbf{x}$)!

Considerando a profusão de *recursos* subentendidos em tais transposições, em termos de *concepção* artística, o principal para a *concepção tortuosa* talvez se traduza na seguinte proposição geral: todo acorde tipo **V7** grau (p. ex. **G7**), dominante, pode ser subvertidamente re-tocado (re-configurado) com a sonoridade, em tese oposta, de uma anagramática gama *menor*

melódica (no caso: "Láb-menor melódica"). Ou seja: criando uma nova figura sonora no âmbito das relações poéticas da harmonia-tonal, um acorde "menor" com "sexta" e até com "sétima maior" ("**Abm6**$^{(7M)}$") se faz ouvir como um oximoro que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, nega e reforça a expressão funcional de um **V7** ("**G7**"), acorde que, no rigor da sintaxe harmônica, deve mesmo ser "sempre" maior e com "7ª menor". E esta capacidade de "disfarce" é ainda mais sofisticada e complexa, pois como já vimos (FIG. 4.11 e 4.12), camuflando diferenças (dissimulando o velho "princípio das sonoridades contrastantes" que fundamenta a funcionalidade harmônica), vamos empregar esta mesma *tortuosidade* da *estratégia menor melódica* (o mesmo conjunto de notas, escalas, digitações, tensões, acordes e inversões) para tocar também acordes de função *tônica* e/ou *subdominante*.

28 DAS BELAS PARCIMÔNIAS MODERNAS AOS SUBLIMES EXCESSOS CONTEMPORÂNEOS: DO LUGAR RESTRITO DO SUPERLÓCRIO AO EMPREGO GENERALIZADO DA ESCALA ALTERADA

[...] *eu poderia caracterizar como o despertar de um dia*
"em cujo longo transcurso nenhum desejo há de ser realizado" [Goethe, *Faust*].
Richard Wagner, *Beethoven* (1987, p. 57)

Não acredito ser possível concluir uma peça musical de forma
que se exclua por completo a possibilidade de continuação.
Arnold Schoenberg, *Harmonia* (2001b, p. 195)

Uma meta existe para ser um alvo, mas quando o poeta diz: "Meta"
Pode estar querendo dizer o inatingível.
Gilberto Gil, *Metáfora,* 1982

Recuperando os pontos capitais do ideal *clássico* guardado em lições como esta de um teórico do "barroco"[12] como o moderno Rameau – vale repeti-los: (no tom de Dó-menor) a fundamental do acorde **láb-dó-<u>ré</u>-fá#** é a nota **<u>ré</u>**; a nota alterada (não diatônica) neste **II** grau é a sensível pré-dominante **fá#**; a nota **láb**, no baixo, enfatiza a dissonância natural de uma harmonia que intensifica a preparação para o **V7** e, ao mesmo tempo, conserva o diatonismo do **Im** grau –, podemos apreciar algo das *artimanhas* teórico-estéticas que, atravessando a história da "música tonal funcional" (LESTER, 2005, p.13), nem sempre são plenamente reconhecidas ou apreciadas.

As qualidades tão únicas deste acorde "pré-**V7** do modo menor", sua *imperfeição* e *complexidade,* são tradicionalmente respeitadas como uma interessante *diferenciação* artística: numa progressão tipo **D7→G7→Cm** (no tom de Dó-menor), a tétrade de "**D7**", justamente por possuir a princípio uma "**b5**" diatônica (a nota "**láb**"), apresenta-se *naturalmente* diferenciada da tétrade de "**G7**". *Diferença* que faz com que tétrades aparentemente do mesmo tipo (maior com sétima menor) e que desempenham o mesmo tipo de função (preparação para o acorde que segue), soem hierarquicamente bem contrastadas com o mínimo de perda diatônica (como vimos, **Dm7**$^{(b5)}$ converte-se em **D7**^{alt} ou, Ré-lócrio converte-se em Ré-superlócrio, com a mutação cromática de uma única nota do diatonismo principal).

Intencionalmente destacado, este "**D7**$^{(b5)}$" *quase diatônico* é re-configurado como "acorde de sexta aumentada", ou seja, é *invertido* como um tensionado "**V7**$_{/(b5)}$" apropriado para *caracterizar* quem é a *dominante auxiliar* (ou *secundária*) na progressão "**(V7/V7)→V7→Im**" por meio de uma sonoridade que hoje, popularizada, aprendemos a cifrar como **Ab7**$^{(\#11)}$: o "**V7** outro" que "substitui" o "**D7** justo" e permite a estimada solução cadencial cromática "**Ab7**$^{(\#11)}$⇢**G7→Cm**" (ou, por empréstimo modal, "**Ab7**$^{(\#11)}$⇢**G7→C**"). Solução que foi (ainda é) considerada *excelente* (ou *super*) para *desestabilizar* a *perfeição demasiada* deste tipo de progressão de 5ªs justas que, *conforme* o caso e o propósito, o estilo e o gênero, *justamente* por se comportar *conforme a norma,* soa menos *intrigante* ou menos *intensa* do ponto de vista artístico: conservando a nota "**láb**" *perde-se* a 5ª justa do **D7**, mas ganha-se tensão narrativa, dramaticidade e expressividade no chamamento ao **G7**.

Para preservar e controlar tal *solução intensa* codificou-se (racionalizou-se) a *clássica diferença*: o "**V7**$_{/(b5)}$" posicionado como pré-dominante pode (deve) *sonorizar* sua condição naturalmente *secundária* (ou *superflue*) e, com isso, realçar a tradicional duplicidade *funcional* que lhe é única. Uma justaposição *engenhosa* e característica, que, *decorosamente* falando, a princípio, não cabe (não caberia) ao **V7** principal (ao **G7** diatônico) expressar. Em suma, é belo – pleno de "unidade, complexidade e intensidade" (NATTIEZ, 2005b, p. 13) – respeitar o fato *natural* de que alguns "**V7**" são mais "**V7**" do que outros. O uso indiscriminado de sonoridades do mesmo tipo (a marcha justa "**(V7/V7)→V7**") pode achatar (desinteressar) uma combinação de movimentos que, diatonicamente (i.e., "**IIm7**$^{(b5)}$**→V7**"), está embasada em relações de forças que são sim naturalmente desiguais, relações hierarquizadas por prioridade e subordinação, i.e., *forças tonais*.[13]

Recolocando com termos do vocabulário contemporâneo: lidando com *dominantes secundárias* operamos com *mutações* que podem igualar as tétrades **IIm7** (**Dm7** em Dó-maior) ou **IIm7**$^{(b5)}$ (**Dm7**$^{(b5)}$ em Dó-menor ou maior) a uma tétrade de tipo **V7**, podem gerar um "perfeito **V7** de um perfeito **V7**" (ou mesmo "um mixolídio de um mixolídio"). Tal *nivelamento* de pólos antes claramente contrastados enfraquece a clássica *poética* do "distinguir para unir" e frente a isso, reafirmando o valor estético da harmonia como "potência dos contrários", esta codificação ou restrição culta – *o lugar da sexta aumentada é pré-dominante* – consolidou-se como uma solução técnica a princípio *simples* e *quase natural* que, além do mais, permite muitas variações criativas.

No âmbito da trama cadencial se observa que, graças aos atributos diatônicos do **II** grau do modo menor (a singular **b5**), a metáfora "causa e conseqüências" se ajusta ao contraste "pré-dominante" (causa) *versus* "dominante→tônica" (conseqüências). Tal contraste possui qualidades materiais e objetivas (i.e., racionalmente mensuráveis): é algo *perfeitamente* realçado através da *imperfeição,* da *complexidade natural* de um evento trauma (causa) que, gerando expectativas, se

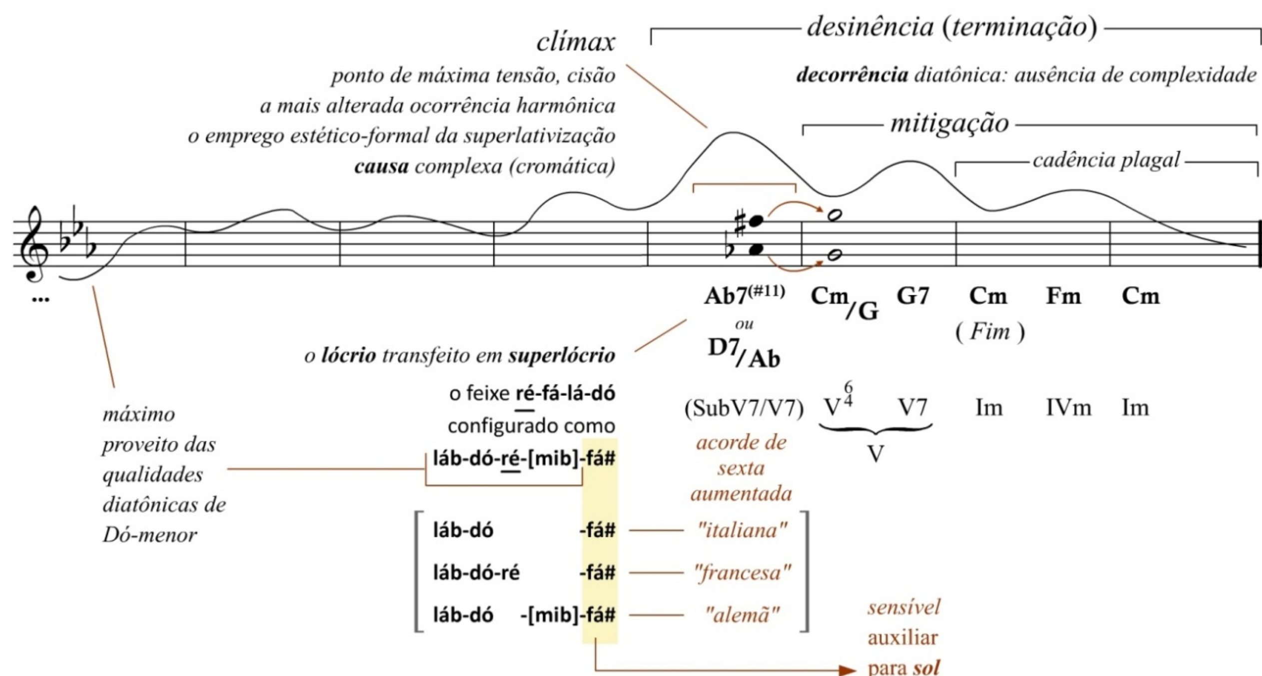
faz seguir por outros (conseqüências) que, em *compensação*, *gradativamente*, *amenizam* a tensão, re-ajustam as quintas e restauram o *repouso* correlacionando-o a uma noção de "decorrência". *Repouso-decorrência* que se adéqua a uma idéia de "ausência de complexidade". Tal *ausência de complexidade* é um valor relativo, dependente de um termo de comparação que, quanto mais *complexo* e *retorcido* for, mais amplifica o efeito "repouso". A "causa" (*complexo* e *retorcido* o *alterado* "**D7^{alt}**", o dito "Ré-superlócrio", "**Ab7$^{(\#11)}$**" ou o imperfeito "acorde de sexta aumentada") clama por aquilo que é o seu oposto, o "conseqüente" movimento conclusivo "**V7→Im**", a cadência *perfeita.* Também aqui, "cada um deseja aquilo que é o seu oposto, a fim de obter o todo" (GOETHE apud BARROS, 2005, p. 97)

Assim, na poética canônica tradicional, o ganho artístico deste arranjo cadencial – *uma fórmula que prepara e, mesmo antes de resolver, sugere um novo devir* – está vinculado a um preceito de composição que, *decorosamente*, nos ensina que o *clímax* (o ponto de *máxima tensão*, o lugar de *maior intensidade retórico-discursiva*) da *forma* (ou de um *segmento*, frase, verso, estrofe, tema, desenvolvimento, introdução, ponte ou coda), não deve recair propriamente sobre o último acorde de **V^{7}** que, derradeiro (não é sucedido por nenhum outro de seu gênero), está muito em cima do momento de finalização para possibilitar a plena *desinência*. Na *bela* narrativa tonal *moderna* (como mostra o esquema na FIG. 5.8) este *ponto culminante harmônico* deve recair em um momento que ainda permita alguma *compensação*, algum *alivio* ou *distensão* em um decurso de música que, com função de restaurar o equilíbrio, foi chamado (nas antigas academias de harmonia) de *mitigação* (i.e., aliviamento, suavização, compensação ou acalmação da trama).

Então, conforme este princípio poético-compositivo da Grande Teoria (datado e muito expandido pelas necessidades expressivas contemporâneas), na *bela harmonia* a *mais alterada ocorrência acórdica* – em combinação variável com outros recursos da escritura tonal (tais como: condução das vozes, ritmo, dinâmica, timbre, tessitura, instrumentação, contorno melódico, articulação, texto, gestual, argumento, localização na forma) – recai sobre a função cadencial *pré-dominante* dando o devido tempo para que, em seguida, na combinação final "dominante→tônica", ocorra alguma *mitigação*. Uma função compensatória para a qual os músicos desenvolveram diversos recursos representados na simulação sugerida na FIG. 5.8 pela poderosa *dominante quarta e sexta* seguida de uma *cadência plagal*. Dois dos mais emblemáticos recursos de *mitigação* da era moderna. Ou seja, aqui também, como diz Barros citando Goethe:

> Harmonia é o todo a se manifestar, é a unidade cindida que volta a reunir-se diante de nossos olhos, provocando em nós um sentimento elevado de unidade, de totalidade: "(…) tudo o que se manifesta como fenômeno deve indicar ou expor uma cisão originária, que pode ser unificada, ou uma unidade primordial, que pode ser cindida (Goethe, *Doutrina das Cores*, §739)" (BARROS, 2005, p. 97-98).

FIG. 5.8 - O lugar restrito do “acorde de sexta aumentada” como a *mais alterada ocorrência harmônica* em um suposto traçado dos movimentos de tensão e distensão em um hipotético segmento de 8 compassos



Em suma, como se confere na FIG. 5.7, os termos “superlócrio” e “escala alterada” são dois nomes para um único conjunto. Mas, segundo o posicionamento deste conjunto, i.e., dependendo do lugar onde a nota “1” se assenta, estes dois termos assinalam uma diferença técnico-compositiva bastante justificável do ponto de vista crítico e estilístico. Vale redizer: o sistema “superlócrio” é mais restrito e conservador, seus efeitos estão atrelados aos lugares cadenciais que assinalam as principais articulações das formas musicais. Este “superlócrio” é quase diatônico (apresenta uma única nota estranha ao diatonismo “lócrio” de referência), se posiciona na função pré-dominante (pré-**V7** principal) e, com isso, é interpretado como um tipo de “**II**” (uma “subdominante” que sofreu *mutação*), ou como um tipo de “**V7** de **V7**” (uma intensificação da “dominante da dominante”). E, diante da força do costume teórico que nos condicionou interpretar a “**b5**” como uma “nota alterada”, vale insistir: no “superlócrio”, a “**b5**” que assume o baixo do “acorde de dominante substituta” em tonalidade menor é uma “dissonância natural” (não afronta a armadura do tom principal).

Já o sistema “alterado” é uma espécie de versão contemporânea que *imita* e *supervaloriza* (e, de certa maneira, corrompe) este conhecido truque que herdamos dos tempos barrocos. Seu emprego já é claramente *expansivo*, seus efeitos são *colorísticos* e mais independentes dos lugares de forma. Como coloca Rowell, um dos valores importantes do romantismo é “a cor (como oposto a forma), com as seguintes conseqüências musicais: uma ênfase no valor da sonoridade individual, cor harmônica aumentada por meio do cromatismo” (ROWELL, 2005, p. 119).[14] A “escala alterada” fere mais o diatonismo (apresenta mais de uma nota estranha ao diatonismo principal), se comporta como uma emancipada “dominante secundária” (uma preparação disponível para qualquer um dos tantos lugares de chegada, menores ou maiores, possíveis dentro de uma

tonalidade francamente ampliada). Nesta situação de fato "alterada", a "**b5**" que assume o baixo da "dominante substituta" raras vezes é uma nota natural (em relação aos acidentes da armadura de clave do tom principal ou do diatonismo do lugar de chegada que antecede).

Quanto ao critério de distinção e reserva dos termos "superlócrio" e "escala alterada" (que, sem entrar em situações concretas, são equivalentes), vale levar em conta que: no caso (FIG. 5.6 e 5.7), tomando o diatonismo de *Dó-menor* como base para a formação da escala, o rótulo "superlócrio" é funcionalmente adequado para este conjunto de notas que, com a importante aparição da sensível auxiliar **fá#**, se apresenta como uma distorção do "lócrio", o *segundo grau de um modo menor*. Ou seja, no caso de uma preparação "**($V7^{alt}$/V7)→V7→Im**" (FIG. 5.9a), a gama que envolve o "**($V7^{alt}$/V7)**" modifica uma única nota da armadura que originalmente, diatonicamente, envolvia o **$IIm7^{(b5)}$**. Daí a adequação do termo "superlócrio" (que indica a opção por um "lócrio" propositalmente amplificado).

No entanto, com a generalização deste recurso para tantos outros pontos de preparação → resolução, o vínculo com o "lócrio de origem" deixa de existir. Observe-se, no caso da preparação principal, tipo **$V7^{alt}$→I** (FIG. 5.9b), a gama que originalmente, diatonicamente, envolve o **V** grau de **Cm:** é (seria) um "modo frígio", assim não se trata mais da específica *mutação* "lócrio" para "superlócrio" e, sendo assim, o termo genérico "escala alterada" se ajusta com mais propriedade a este tipo de situação. Este reajuste ocorre nos diversos casos do uso colorístico do "**$V7^{alt}$**" na função de "dominante secundária" (como em **$V7^{alt}$→IIm7**, **$V7^{alt}$→IV7M**, **$V7^{alt}$→VIm7**, **$V7^{alt}$→bVI7M**, **$V7^{alt}$→bII7M**, **$V7^{alt}$→bIII7M**, etc.). Ou seja, em preparações tipo "**$V7^{alt}$→x**" (na qual "**x**" pode ser qualquer um dos tantos lugares de chegada da tonalidade), são várias as gamas que (como ilustram os casos das FIG. 5.9c, d, e, f) envolvem (envolveriam) diatonicamente os lugares (graus) onde esses acordes de **$V7^{alt}$** secundários (individuais ou auxiliares) podem surgir. Daí a utilização, mais econômica e abrangente de um único termo para todos os casos: "escala alterada".

O principal neste debate, é claro, está longe de ser a questão dos nomes ("superlócrio" ou "alterada"). Importa mesmo é a *diferença de grau* (de intensidade, quantidade e localização do mesmo recurso) – talvez, todas as "diferenças" significativas da harmonia tonal sejam mesmo diferenças de grau (e não propriamente de essência) – que mostra que entre essas duas práticas (a solução reservada "**(SubV7/V7)⋯➔V7**" e a solução generalizada "**SubV7⋯➔x**") existe uma relação de *interação* e *continuidade* e não uma oposição excludente. Uma relação de *analogia* em que as ocorrências "**SubV7⋯➔x**" são como cópias, por imitação e transposição, do modelo "**(SubV7/V7)⋯➔V7**"). Como observa Schoenberg (2001b, p. 533), "a tonalidade amplia-se através de recíprocas imitações e cópias":

> É fundamental a seguinte hipótese de origem psicológica: o desenvolvimento dos recursos artísticos harmônicos explica-se, sobretudo, pela imitação consciente ou inconsciente de um modelo, e pelo fato de que a imitação assim originada pode então tornar-se o modelo e, por sua vez, vir a ser imitada (SCHOENBERG, 2001b, p. 530).

O que conta são as decorrências artísticas dessas "imitações e cópias", são os efeitos associados aos diferentes *reposicionamentos* dessas escalas/acordes: no caso do modelo pré-dominante "superlócrio" (FIG. 5.9a) guardado nas clássicas cadências do tipo **D7**^{alt}**→G7→Cm,** as notas que são tensões no **D7**^{alt} (ou **Ab7 lídiob7** ou ainda **Ebm6 menor melódica**) logo se *reconverterão* em notas de repouso quando a harmonia alcançar o **Im**. Em **D7**^{alt} as notas naturais de Dó-menor estarão sim *tensionadas*, mas essa *imperfeita* e *instável* ocorrência é momentânea, controlada. Logo a seguir, quando chegarmos ao local de tônica, **Cm:**, tais notas *serão devidamente compensadas.* Guardando obediência a antiga *lei do contrapasso* de Dante, **ré**, **mib**, **fá**, **láb** e **sib** serão *naturalmente reestabilizadas como notas do diatonismo principal.*[15]

Contudo, e este é o nó da questão, nos casos das "imitações e cópias" de tipo "**V7**^{alt}**→Im7**" (FIG. 5.9b) e/ou de tipo "**V7**^{alt}**→x**" (FIG. 5.9c, d, e, f) existe algo que se perde. Existe uma expectativa diatônica que, por assim dizer, morre no ar. As tensões que matizam tais situações de "**V7**^{alt}" são as notas de um diatonismo semi-oculto, subentendido, *incubado*. São notas que sugerem um vir-a-ser inatingível. E tal sensação de *preparação para um lugar que não chegaremos a alcançar* é reforçada pela marca vetorial das relações de dominante – a "necessidade mais poderosa de toda fundamental: o desejo de resolver-se em uma outra fundamental situada uma quinta abaixo" (SCHOENBERG, 2001b, p. 530) –, já que a área tonal que se insinua (mas por fim não aparece) se encontra (se encontraria) uma 5ª justa abaixo do lugar que efetivamente podemos chegar.

Tocando **V7**^{alt} (um **G7**^{alt}, ou **Db7 lídio**^{b7}, ou **Abm6 menor melódica**, como ilustra a FIG. 5.9b), estamos tocando notas "misturadas" – como já anunciava Schenker (1990, p. 394-405) em 1906 – estamos preparando o **I** grau (**Cm7** ou **C7M**) sugerindo "quase todas" as notas do diatonismo de **Fm:**! Uma armadura imaginária com 4 bemóis que, deslocada (pois a suposta escala de **Fm** começa aqui pela nota **sol,** ou pela nota **réb** ou ainda pela nota **láb**), é insinuada mas não se concretiza plenamente, antes permanece latente, em estado potencial.[16]

Na FIG. 5.9c, com a harmonia de **Bb7**^{alt} (ou **E7 lídio**^{b7} ou **Bm6 menor melódica**) preparamos **Eb7M** tocando *quase todas* as notas do diatonismo de **Abm:**, uma armadura imaginária com 7 bemóis que também não pode se confirmar. Na FIG. 5.9d, com a harmonia de **E7**^{alt} (ou **Bb7 lídio**^{b7} ou **Fm6 menor melódica**) preparamos **Am7** tocando *quase todas* as notas do diatonismo de **Dm:**, uma área tonal com 1 bemol que se encontra além, à distância de uma 5ª justa abaixo deste **Am7**. E assim por diante. Este é o fenômeno que se repete nos demais casos em que *imitamos* o modelo "superlócrio" com uma "escala alterada", uma *cópia* de estrutura intervalar idêntica, mas claramente deslocada de seu lugar de origem.

FIG. 5.9 - Da diferenciação funcional entre "superlócrio" (como "**SubV7⇢V7**") e "escala alterada" (como "**SubV7⇢Im**" e/ou como "**SubV7⇢x**")

REFERÊNCIA
situação diatônica do acorde / escala a ser alterado

PREPARAÇÃO POR SUPERLATIVAÇÃO
notas diatônicas subvertidas em notas de tensão

RESOLUÇÃO

a) *lócrio* — *superlócrio* — notas do diatonismo de *Dó-menor*
menor melódica **Ebm6** — **Ab7(#11)** *lídio b7*
Dm7(b5) — **D7alt** — **G7** — **Cm**
Cm: IIm7(b5) — (V7alt/V7) — V7 — Im

diatonismos que são tocados na preparação, mas que não se confirmam no lugar de chegada
"Devir"

b) *frígio* — *alterada* — notas do diatonismo de *Fá-menor*
menor melódica **Abm6** — **Db7(#11)** *lídio b7*
Gm7 — **G7alt** — **Cm7** ou **C7M**
Cm: Vm7 — V7alt — I

c) *mixolídio* — *alterada* — notas do diatonismo de *Láb-menor*
menor melódica **Bm6** — **E7(#11)** *lídio b7*
Bb7 — **Bb7alt** — **Eb7M**
Cm: bVII7 — (V7alt/bIII7M) — bIII7M

d) *frígio* — *alterada* — notas do diatonismo de *Ré-menor*
menor melódica **Fm6** — **Bb7(#11)** *lídio b7*
Em7 — **E7alt** — **Am7**
C: IIIm7 — (V7alt/VIm7) — VIm7

e) *jônico* — *alterada* — notas do diatonismo de *Réb-menor*
menor melódica **Em6** — **A7(#11)** *lídio b7*
Eb7M — **Eb7alt** — **Ab7M**
Cm: bIII7M — (V7alt/bVI7M) — bVI7M

f) *lócrio* — *superlócrio* — notas do diatonismo de *Lá-menor*
menor melódica **Cm6** — **F7(#11)** *lídio b7*
Bm7(b5) — **B7alt** — **Em7**
C: VIIm7(b5) — (V7alt/IIIm7) — IIIm7

Com isso chegamos a um ponto que pode contribuir na apreciação dos efeitos artísticos que, confrontando a *poética canônica*, a *poética tortuosa* tira desse gosto por aquilo que é *preponderantemente alterado* e que, na atualidade, se reafirma através de emblemas cifrados como "**SubV7**". Objetivamente mensurável na "escala alterada" essa *projeção* latente de um *repouso* que está por vir e que *não se convalida* (essa *promessa* de um diatonismo de fato pré-*tocado*, sugerido, insinuado, mas que não se recompõe de forma estável e reequilibrada) está em sintonia com "dogmas significativos e constantes do romantismo" (MEYER, 2000, p. 259). Um composto de vários valores qualitativos e subjetivos – concepções de *paixão*, *intensidade* e de *dinamismo* (movimento constante); de *excesso*, e*ntusiasmo e excitação*; de *devir sem fim*, *anseio* e *vagar contínuo*; de *vontade* e *potência; de sublimidade* (grandiosidade, excelência, superioridade), etc. – que desde os tempos de Rameau vêm se revolvendo e, *gradualmente*,[17] maturando um modo de pensar (apreciar, julgar, sentir, ouvir e produzir música) que, colocando *dificuldades* consideráveis ou mesmo *intransponíveis* para as *teorias da harmonia*, é sumamente estimado por esse segmento dos cultores da *tortuosidade* na *harmonia tonal contemporânea*.

> O que é o romantismo? Enigma aparentemente indecifrável, o fato romântico parece desafiar a análise, não só porque sua diversidade superabundante resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e, sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: simultânea (ou alternadamente) revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual. Tais contradições permeiam não só o fenômeno romântico no seu conjunto, mas a vida e obra de um único e mesmo autor, e por vezes um único e mesmo texto. Alguns críticos parecem estar inclinados a ver a contradição, a dissonância, o conflito interno como os únicos elementos unificadores do romantismo – mas é difícil considerar essa tese como algo diferente de uma confissão de perplexidade (LÖWY e SAYRE, 1995. p. 16).

O "enigma aparentemente indecifrável" da "sexta aumentada", o desafio normativo de um "acorde alterado de dominante" que "não pode ser deduzido do modo maior nem do modo menor, e que por isso parece muito enigmático e inexplicável para muitos teóricos modernos" (HELMHOLTZ, 1895, p. 308), mostra então seu propósito: intensificar o *discordante* em um sistema de "ação e reação que da luta recíproca de forças discordantes extrai a harmonia do universo" (BURKE apud TOCH, 2001, p. 47). *Aumentados* e *excessivos*, os efeitos não compensados do "**SubV7**", a irresolução imposta pelas condições da "escala alterada", são grandezas que, por *simpatia*, ou *analogia*, traduzem em sons uma *inclinação emocional*, *sentimento* ou *gosto intenso* movido por um *entusiasmo* que, não satisfeito com as escolhas objetivas, *simples*, *claras* e de *perfeita racionalidade*, nos conduz ao que já foi chamado de as "escolhas da paixão". Em um dos textos inspiradores do romantismo, "*The Advancement and Reformation of Poetry*" publicado já em 1710 pelo dramaturgo e crítico britânico John Dennis (1657-1734), podemos ler algo de uma

justificativa (anti-)teórica que, ao fundo, filosoficamente, sustenta tais escolhas de harmonia que, não justificadas pela razão diatônica, são sim, para o programa dissonante romântico-popular, *perfeitamente* adequadas: "a Paixão é [...] ainda mais necessária que a Harmonia" (DENNIS apud BARBAS, 2006, p. 5). Conforme Barbas, o "excesso do entusiasmo", a "impressão na mente" a "excitação das paixões", são pontos chaves para o programa reformador de Dennis:

> Tem que existir uma Paixão, então, que seja distinta da Paixão vulgar, e isso tem que ser o Entusiasmo.[...] O Entusiasmo que se encontra na Poesia não é mais do que as seguintes Paixões: Admiração, Alegria, Terror, Espanto, decorrendo dos pensamentos que naturalmente os produzem. Porque a Admiração junto com aquele Orgulho, que exalta a Alma ao conceber um grande Indício, dá Elevação; a Alegria, se é grande, dá Êxtase, e o Espanto dá Veemência (DENNIS apud BARBAS, 2006, p. 8)

Trata-se pois de um *aumento de potência*, de uma combinação que incrementa, *exagera, e acumula* qualidades *já existentes*. Parafraseando Dennis podemos dizer: *tem que existir* uma *escala*, então, que seja distinta daquela que se restringe ao vulgar expresso pela armadura de clave, e esta tem que ser uma escala *espantosa e veemente*: um *lócrio* (já *tortuoso*, mas ainda *diatônico*) junto com a sensível auxiliar *dá* o intervalo "aumentado", *dá* a sonoridade superlativa "superlócrio". O *espantoso superlócrio* é um *grande indício* que se alastra (supera as amarras do II grau do modo menor) ganha vigor e potência e se destaca como a *sublime imperfeição* "alterada". Uma *escala* adulterada, desajustada, posta fora de seu lugar habitual que, sempre combinada com diversos outros recursos musicais – "puros [o "substrato acústico", a "pura sintaxe musical", a "pura *poíesis* musical livre da representação e da intenção"] e impuros" [as implicações humanas, alegóricas, imagens literárias, sentidos extra-musicias, etc.] (LESCOURRET, 2006, p. 259-260) – cumpre seu papel na tarefa de sacudir a totalidade das *naturezas* humanas. *Superlatividade*, *excitação*, *distorção*, *desvirtuamento* e *mudança* se somam, pois "a expressão do *sublime* depende não de perfeição, mas sim de magnitude" (MEYER, 2000, p. 311).

Johann George Sulzer (1720-1779) em sua "*Allgemeine Theorie der Schöne-Künste*" (*Teoria geral das belas artes*) – a influente *enciclopédia* publicada entre 1771-1774 por este esteta suíço associado ao nome de compositores e teóricos musicais como Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816) – assim nos fala dessa "importante faceta do pensamento e composição românticos":

> O termo sublime geralmente se aplica a tudo aquilo que a sua maneira é maior e mais poderoso do que caberia esperar; por essa razão, o sublime desperta nosso assombro e admiração. Desfrutamos das coisas que são boas ou belas sem mais na natureza; são prazerosas ou edificantes; criam uma impressão o suficientemente tranqüila para que as desfrutemos sem turbilhões. O sublime, em troca, opera sobre nós a marteladas; nos arrebata e nos surpreende irresistivelmente (SULZER apud MEYER, 2000, p. 311).[18]

A "sublimidade" da solução "alterada" está justamente na sua *super*-imperfeição, na sua *desrazão* e *fealdade.* Desrazão, pois tanto o vínculo com o *diatonismo principal* quanto *o nexo das*

progressões de quinta justas descendentes entre fundamentais se rompem nos empregos inflacionados da ambivalente solução "alterada". O rompimento dos supostos nexos de "coerência lógica" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 107), das *normas canonizadas* que norteiam o emprego tradicional da mutação *lócrio para superlócrio*, foi positivamente comemorado, pois, "com efeito, nada é mais contrário ao conceito de beleza que a pretensão de comunicar à alma uma tendência precisa" (SCHILLER apud LESCOURRET, 2006, p. 259-260). Já a *fealdade* pôde então ser notada como aquilo que supera a "ingenuidade" de uma supostamente "perfeita" e "justa" *bela natureza*. A "remissão do feio natural" (KAPP, 2004, p. 67-77) supera o ideal de uma *beleza idealizada*, *corrigida* e percebida agora como uma *construção ofensivamente falsa*. Uma *inverdade* moral e artística, já que "ao natural" as coisas *não são* sempre *belas*, *perfeitas* e *justas*. Percebe-se e defende-se agora que o colapso da *ordenação diatônica* (a degradação do belo modelo "escala maior") pode sim ser uma qualidade atraente. Encanta a *desordem* causada pela intervenção das tortuosas sonoridades de (**b9**), (**#9**), (**b5**) e (**b13**), pois

> do ponto de vista estético, [...] o colapso da ordenação geométrica pode ser uma qualidade atraente. Encanta a entropia visível dos sistemas, isto é, a sua propensão para um estado mais desordenado e fortuito [...]. A tendência de os materiais voltarem ao caos indistinto donde vieram cria desenhos e texturas muitas vezes mais ricos do que o polimento ao qual o ofício os submete (KAPP, 2004, p. 76).[19]

O belo *justo* e *perfeito* falseia a *verdade* ou dela se aproxima apenas na *aparência*, pois como resmunga Schoenberg – citando um de seus autores favoritos, o pintor, escritor e dramaturgo sueco Johan August Strindberg (1849-1912) – "a vida a tudo torna feio" (SCHOENBERG, 2001b, p. 32). Em sua célebre "Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo", publicada em 1757, Burke (1729-1797) afirma: "tão longe está a perfeição, considerada como tal, de ser a causa da beleza". Burke distingue propriedades que podem auxiliar na caracterização da *diferença* entre coisas como um sistema de preparação *mixolídio* (<u>**sol**</u>-lá-**si**-[dó]-**ré**-mi-**fá**) *versus* um sistema *alterado* (<u>**sol**</u>-láb-sib-**si natural**-**réb**-mib-**fá**). Para Burke são "duas naturezas" distintas do belo:

> Uma, racional, resultante de um mecanismo ou estrutura coerentes, que não excita a emoção, é proporcionada e útil; a outra, emocional, resulta da aparência das superfícies, excita a paixão, tem proporção variável e é inútil. Apenas o segundo tipo se identifica com o belo artístico (BARBAS, 2006, p. 15).

Dessa maneira, levando em conta um denso composto de fatores correlacionados – tais como: a gradual desfiguração da beleza daquele "perfeito acorde da alma" platonicamente concebido (FUBINI, 2008, p. 76); a *transcriação* daquele preceito poético horaciano que ensina que "não basta serem belos, os acordes devem emocionar e mover a alma do ouvinte"; a notável amplificação da noção iluminista do "paradoxo do excesso" (KAPP, 2004, p. 24); a escuta

contemporânea do "alterado" como uma harmonia que busca a "emoção violenta", i.e., uma harmonia que procura tocar o "sublime" –, o uso generalizado (*inflacionado*) do "**SubV7**" consagrou-se como uma das soluções técnicas (poéticas) que (com diferentes nomes, em diferentes doses, em diferentes lugares e momentos, nos gêneros culto e popular) procura traduzir em sons harmônico-tonais grandezas estéticas e estilísticas que o romantismo musical soube atribuir aos valores do "contínuo [aquilo que se prolonga sem quebras até atingir o seu fim], [...] do *infinito*, do *irracional* e do *transcendental*. Todas as antíteses em relação ao sistema de valores do classicismo" (ROWELL, 2005, p. 119).[20] Arranjada como "dominante alterada" ("$\mathbf{V7}^{\mathbf{alt}}$"ou algum dos seus anagramas: "**SubV7**", "lídio b7", "escala menor melódica", etc.) a velha idéia de "meio de preparação" encontrou recursos anti-decorosos (anti-aristocráticos) para sonorizar o *intenso* e o *dinâmico*:

> O *intenso*, uma rejeição a moderação e uma afirmação do exagerado como impulso artístico de importância. [...] isto levou a altos clímaces [...], porém também a excessiva síntese da emoção e da substância musical. [...] O *dinâmico*, uma tendência para o movimento constante, uma música mais do *vir-a-ser* (*devir*) do que do *ser* [...]. As variadas conseqüências musicais incluem [...] um elevado sentido do movimento harmônico por meio do cromatismo (ROWELL, 2005, p. 118).

Parafraseando Meyer (2000, p. 253), podemos sintetizar a noção: o emprego canônico do "superlócrio" foi *decorosamente* concebido como "beleza", enquanto que a solução romântica pôde ouvir a "escala alterada" como "energia". O emprego mais tradicional ou comedido não deixou de ser útil (a função pré-dominante é evidente nas músicas populares que nos cercam), mas, para os cultores da *música tortuosa*, a expansão irrefreada da preparação *alterada e impura* – o "colapso da ordenação geométrica" (KAPP, 2004, p. 76) idealizada como "justa" e "perfeita" – se tornou uma *espécie de segunda natureza sem a qual não podemos mais tocar*.

Enfatizando as "tristes reflexões que ela desperta na alma" (KAPP, 2004, p. 76), a sublimidade da *solução alterada* colabora também na expressão daquilo que, como vimos, Meyer – num "intento por mostrar [...] de modo mais específico e concreto o possível as formas pelas quais as crenças ideológicas de uma época [...] se traduziram em constrições musicais e afetaram com isso as escolhas" compositivas e teórico-analíticas (MEYER, 2000, p. 13) – trata como "estado de Devir". O "devir" é um dos traços inconfundíveis da indelével "ideologia romântica" que "penetrou em cada rincão da cultura e em todos os níveis da sociedade" (MEYER, 2000, p. 254),

> O Devir tem a ver com o anseio [desejo intenso] tão característico da música romântica. [...] não somente porque a perfeição – seja no amor, na beleza ou na alma – é um ideal irrealizável, mas também porque, paradoxalmente, a realização [da perfeição] seria ela mesma uma imperfeição. Porque o fechamento e a realização transformam o Devir em Ser, em "forma definitiva", segundo as palavras de Schlegel; e tal forma, rebaixada pelas imperfeições da incorporação material, nunca pode ser ideal e transcendente. Em outras

> palavras, a perfeição pode ser uma possibilidade conquanto que a potência do Devir impeça o ato de Ser (MEYER, 2000, p. 301-303).

Tal "estado de Devir", tal "condição de anseio", encontra na "escala alterada" uma solução que – "naturalmente" (mas, trata-se agora da natureza "dentro de nós")[21] – deixa um "algo em aberto" na resolução do **V7** (principal ou secundário), desestabilizando este tão forte emblema do que é *o perfeito fechamento conclusivo* na arte tonal. "Alterada", a dominante agrega um atrativo sonoro percebido então como filosoficamente ideal, já que o "$\mathbf{V7^{alt}}$" abre uma "possibilidade – a promessa – da perfeição" (MEYER, 2000, p. 303) que não se realiza de imediato, mas que, ao que os sons indicam, deve (deveria) estar logo adiante, em um lugar que, tonalmente, aprendemos a esperar (imaginar, ansiar): a área tonal que está além, quinta justa abaixo (ou quarta justa acima) do lugar onde a resolução de um "$\mathbf{V7^{alt}}$" (ou de um "**SubV7**") consegue nos levar. Então o apreço clássico pela *explicitação do terminantemente acabado* pôde ser contraposto ao *desejo* (*sentimento* ou *estado*) que não se sacia plenamente – "o anseio infinito", definido por E. T. A. Hoffmann como "a essência do Romantismo" (LISARDO, 2009, p. 71) – representado por uma "cadência" que nega o ilusório "final feliz" e defende que, ao final de tudo, ao final da música, resta sim *a impossibilidade da posse*, resta a *vontade* sem fim (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 159-160).

Assim, o "desenho equilibrado", a "unidade consistente", a "logicidade" do aristocrático modelo "clímax-mitigação" (FIG. 5.8) pôde ser confrontado e revisto.[22] Em tal revisão (FIG. 5.10), não há dúvida, muitas das belezas da *harmonia clássica* se perdem, mas não importa: a qualidade expressiva pulsional – o apelo fortemente emocional, direto, impulsivo e instintivo – do *devir sem fim* é um valor que se ganha. Um valor "musicalmente sublime", pleno de sinais sonoros daquilo que é "indeterminado, interminável e irresoluto" (BRILLENBURG WURTH, 2002).[23]

FIG. 5.10 - A imagem do devir sem fim associada ao emprego da *escala alterada* na posição $\mathbf{V7^{alt} \rightarrow I}$

desinência (terminação)
clímax
"anti-mitigação"
"Devir"
notas do diatonismo de ***Fá-menor*** *são sugeridas, mas morrem no ar*
Dm7(b5) **Db7(#11)** **Cm**
ou *(Fim [?])*
G7/Db
SubV7 Im
o ***superlócrio*** *reposicionado como* ***escala alterada***
o feixe sol-si-ré-fá configurado como réb-fá-sol-[láb]-si
acorde de sexta aumentada
fator de: intensificação, obscuridade, distorção, imperfeição, substituição, incompletude, sugestionabilidade, excesso, nota estranha, virtuosismo, diferença, etc.
réb-fá -si — *"italiana"*
réb-fá-sol -si — *"francesa"*
réb-fá -[láb]-si — *"alemã"*
nota alterada em Dó-menor

Essa tese do *Devir*, da *potência permanente*, da *vontade* ininterrupta que como uma lei da natureza conduz os princípios tão caros aos propósitos harmônicos românticos, ganhou uma de suas formulações filosóficas no "O mundo como vontade e representação" do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) – publicado em 1819, mas com algumas passagens decisivas acrescentadas na terceira edição de 1859.[24] No influente §52 do terceiro livro, Schopenhauer trata especificamente da música e muitas passagens sublinham a intenção *expressiva, filosófica e moral* desse "vagar contínuo", desse *devir* sem fim que estamos tentando realçar no composto de fatores envolvidos na escolha e combinações das notas da "escala alterada".

> Como a essência do homem consiste em que sua vontade deseja, é satisfeito e deseja novamente, e assim indefinidamente, e como sua felicidade e bem-estar consistem apenas em que a transição do desejo à satisfação, e desta ao novo desejo, prossiga com rapidez, uma vez que a ausência da satisfação é sofrimento, e a [ausência] do novo desejo, [é] ansiedade vazia, *languor*, [e] tédio (SCHOPENHAUER, 1974, p. 82).[25]

Nos mundos da teoria da música popular, algo desse ideal (desse "estado de Devir", dessa "condição de anseio") associado ao fenômeno da "escala alterada" se faz notar na destacada importância que este tópico da velha harmonia assume na *jazz theory* que, renomeando mais uma vez aquilo que (nos tempos do *Ancien Régime*) se chamava "*Accord de sixte superflue*", converteu a suas transcriações do "acorde de dominante substituta" em um de seus assuntos obrigatórios favoritos. Já no repertório de *jazz*, ou jazzisticamente orientado, a incidência do agora "**SubV7**" é reconhecidamente notória e seu uso assumidamente *inflacionado* transformou-se em uma espécie de *trejeito* estilístico-identitário que marcou época.[26]

Tal *inflação* (*superabundância*, *emprego excessivo*) é um processo que se instala pouco a pouco e, em diferentes doses, pode ser notado em vários gêneros e estilos tonais. Através do estudo de uma boa antologia – e são várias as seleções de "exemplos de acordes de sexta aumentada" que delineiam tal *processo* no repertório europeu dos séculos XVII ao XIX (cf. ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 477-499; CUTLER, 2008; OTTMAN, 2000, p. 243-291; PISTON, 1993, p. 403-417; PROUT, 1889, p. 197-213) – vamos constatar que no repertório culto, a princípio, a ocorrência do "acorde de sexta aumentada" é de fato cerimoniosa e prioritariamente restrita ao papel pré-dominante. Nos tempos barrocos a "**#6**" é um dos recursos da "*decoratio*" ("ornamentação", o conjunto de *figuras retóricas*), uma das sonoridades que ajudam a compor as chamadas "figuras de retórica musical que afetam a harmonia" (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 165-177). Sinal de *expressividade* e *paixão*, tal "*Sexta supérflua*" está codificada no grupo das "figuras de dissonância", i.e., aquelas figuras que se desviam da norma perfeita, tensionam a trama e assim, por comparação e contraste, valorizam os afetos de *distensão* ou *repouso*.[27]

Nos tempos do estilo clássico, contando com esse legado *retórico-afetivo* barroco*,* a sonoridade "**#6**" alcança também um valor *sintático*, i.e., se faz reconhecer (codificar) como um elemento de cadência que guarda relações de concordância, subordinação e ordem bem delimitadas: sua função (papel, lugar) é também pré-dominante. Aqui (no estilo clássico), ao ler e ouvir uma "**#6**" nos localizamos numa disposição pré-arranjada: pode-se dizer que sabemos onde estamos, qual será o próximo passo e aonde e quando devemos alcançar um repouso tônico. Entrementes, a maneira de ouvir as harmonias foi mudando, os tempos se fizeram outros e, pelas mãos da geração romântica, a bela e criteriosa capacidade sinalizadora ou "linear" [delineadora] da gama "superlócrio" embaralhou-se com a sublime e excessiva capacidade colorística ou "pictórica" da gama "alterada".

> A grande oposição entre o estilo linear e o pictórico corresponde a interesses fundamentalmente diferentes em relação ao mundo. O primeiro traz a figura sólida, o segundo a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita, aqui, o movimento [...]; no primeiro, o objeto por si mesmo, no último, o objeto em seu contexto. [...] De interesses pelo mundo orientados de forma diferente nasce a cada vez uma nova beleza (WÖLFFLIN, 1984, p. 30).[28]

Então, com o avanço do ideário romântico-popular, várias opções *inflacionárias* foram se acumulando: mais enarmonias, maior incidência de "acordes de sexta aumentada", maior emprego das suas "inversões", utilização mais notável da "**#6**" como "dominante secundária" ou mesmo como a "dominante primária" do tom maior, i.e., "**SubV7⋯➔I**", uma situação dada atualmente como o caso comum e que se consolidou como a principal referência paras as explicações técnico-teóricas da *jazz theory*, mas que já foi vista como um caso, de fato, *excepcional* (cf. PISTON, 1993, p. 413-414).

No campo da música popular, para alguns, a recorrência *inflacionada* do "**SubV7**" é considerada um traço de distinção positivo, algo que denota *intensidade, complexidade, domínio técnico, virtuosismo harmônico*, *pertencimento a uma comunidade*, etc. E tais qualidades, combinadas com outros indicadores, ajudam na definição daquilo que é o *popular* na composição, improvisação e interpretação de alto nível na *música popular tortuosa*. Para outros, no entanto, essa inflação do "**SubV7**" é vista como um valor negativo, algo que beira a afetação, superabundância, banalização ou fetichismo. E esse estigma contribui na desvalorização de algo que pôde então ser visto como uma harmonia *enfeitada* demais, um *stilus luxurians*, imoderado, misturado, popularesco, de mau gosto, anacrônico, pobre e inculto justamente porque deseja *imitar* o culto, o rico, o original, o bom gosto, etc., e tal *imitação* se mostra, ou é percebida como, anacrônica, ilegítima e exagerada.

29 DO "ACORDE DE SEXTA AUMENTADA" (OU "ACORDE DE DOMINANTE SUBSTITUTA") NO REPERTÓRIO

Para uma idéia da magnitude desta *inflação* é útil pré-apreciar algumas intercorrências que possam servir de *referência mínima* (uma espécie de necessário "termo de comparação") para a revisão das bases mecânicas do "acorde de sexta aumentada" que se apresenta no próximo tópico. Recuperando os casos citados até aqui, esta pré-apreciação pode se iniciar com os dados coletados por Kröger *et alli* (2008). Investigando com auxílio computacional a considerável quantidade de acordes encontrados nos 366 corais de J. S. Bach (um influente conjunto de combinações harmônicas que datam, é claro, de antes de 1750), foram encontrados (FIG. 5.11) "exatamente três acordes de sexta aumentada e exatamente um de cada tipo [...] um acorde de sexta aumentada alemã (Coral 340), um acorde de sexta aumentada italiana (Coral 19), e um acorde de sexta aumentada francesa (Coral 146)" (KRÖGER *et al*., 2008, p. 545). Na avaliação desta impressionante estatística (apenas três "**SubV7**" em 366 melodias harmonizadas!), este dado *quantitativo* deve ser contrabalançado pela avaliação *qualitativa* daqueles limites de estilo (*alto, médio, baixo*) e gênero (*de igreja, de câmera, e teatral*) que norteiam o *engenho* da condução de vozes retoricamente orientada (cf. GROUT e PALISCA, 1994, p. 311; LUCAS, 2005, p. p. 14-16). Com isso, tal *incidência* deve ser contextualizada frente ao *propósito* e *meio* de execução pública para os quais estes corais foram elaborados. Vale insistir: é sempre necessário ter em mente que, nas diferentes culturas da harmonia tonal, a "adequação à ocasião", o "contexto" e o "decoro" são condições *qualitativas* que controlam as *quantidades*.[29]

FIG. 5.11 - "Acordes de sexta aumentada" em Corais de J. S. Bach conforme Kröger *et alli,* 2008

Coral 340 — *#6 Al.*
Coral 19 — *#6 It.*
Coral 146 — *#6 Fr.*

Por contraste, a FIG. 5.12 procura realçar a alta incidência do emprego do "**SubV7**" na concepção popular tortuosa justamente através de um esquema que destaca as aparições, então parcimoniosas, do "acorde de sexta aumentada" ao longo do *Rondó* da *Sonata para piano* em Dó-menor, op. 13, a conhecida "*Sonate Pathétique*" escrita por Beethoven entre 1798 e 1799. Ao longo dos 210 compassos deste último movimento apenas dois "acordes de sexta aumentada" são empregados, e ambos com função pré-dominante. Um prepara **G7** (**V7** do tom principal) e é

repetido em determinadas passagens como uma espécie de *marcador* dos principais pontos de articulação da *forma rondó* que Beethoven elabora aqui (cf. ZAMACOIS, 1985, p. 196-199). O outro "acorde de sexta aumentada" aparece preparando **Bb7** (compassos 32 e 46), o **V7** de Mib-maior, a *tonalidade relativa* empregada para contrastar a *Copla 1*.[30]

FIG. 5.12 - Uma visualização da incidência de "acordes de sexta aumentada" na função pré-dominante no "Rondó" da Sonata Op. 13 de Beethoven, 1798/99

A FIG. 5.13 mostra o uso já consideravelmente inflacionado de "acordes de sexta aumentada" num estrato de 1859/60. Trata-se dos oito compassos da "sentença" (cf. SCHOENBERG, 1991, p. 48) que abre o *Minuetto II*, no IV movimento da *Serenata em Ré-maior*, n.1, op. 11 de Johannes Brahms (1833-1897). O segmento dos compassos 5 a 8 pode ser visto como uma *prolongação* do acorde de **D7**, o **V7** de Sol-menor (a tonalidade principal do *Minuetto*

II). Aqui, em um único compasso, ouvimos a mesma "quantidade" de "6ªs aumentadas" que Beethoven usou em seus duzentos e tantos compassos. No primeiro tempo do compasso 6, a tétrade **láb-fá#-<u>ré</u>-dó**, na função de "dominante secundária", anuncia a tríade de **G** que é seguida pela tétrade **mib-sol-dó#**-[<u>lá</u>]-**sib** que, como "dominante da dominante", prepara o **V7** grau (**D7**).

FIG. 5.13 - "Acordes de sexta aumentada" no *Minueto II* do IV movimento da *Serenata em Ré-maior* de Brahms, 1859

Oriundo também deste perdurável romantismo musical alemão, o próximo caso (FIG. 5.14) – adaptado da análise de Toutant (1985, p. 339) – traz um esquema com as notas e acordes de alguns compassos célebres do influente *Prelúdio* da ópera "*Tristan und Isolde*" de Wagner. Aqui vale novamente notar que a apreciação das *quantidades* e *qualidades* das sextas aumentadas postas em cena deve levar em conta as questões de estilo e gênero, pois, na ópera dezenovista, as dominantes

alteradas não precisam ser poupadas, já que decididamente não estão sozinhas na missão de sinalizar as tensões, decorrências, expectativas ou quaisquer outras funções dramático-musicais.[31] Esta mínima amostra do composto wagneriano também é oportuna para realçar associações construídas entre a "**#6**" e aquelas idealizações de "desejo sem fim" e de "anseio irresoluto":

> Wagner procurou aqueles padrões musicais que mais evocassem fortes expectativas. Usando atrasos e direções ambíguas, ele procurou aumentar a tensão que acompanha fortes sentimentos de antecipação. Ao mesmo tempo, ampliou a intensidade da experiência evitando pontos de fechamento e repouso. A música de Wagner "anseia". É a música do desejo, mais do que da satisfação. É a música que se inclina e aponta, prognostica e implica, induz e compele. [...] É a música que tenta e excita, ilude e impede. Nem todos ficam confortáveis nas beiradas das cadeiras. Mas nenhum ouvinte pode negar a intensidade da experiência wagneriana (HURON apud OLIVEIRA, 2010, p. 160).

FIG. 5.14 - "Acordes de sexta aumentada" no *Prelúdio* de "*Tristan und Isolde*", Wagner, 1857-1859

Considerando estes mínimos fragmentos emblemáticos da cultura da sexta aumentada na música germânica dita universal (Bach, Beethoven, Brahms, Wagner), os casos a seguir tratam de re-ouvir algumas soluções que, desde os idos tempos barrocos – como ilustram os citados casos da *Toccata* de Domenico Zipoli (FIG. 5.4) e do "*Tu, Devicto*" de Luís Álvares Pinto (FIG. 5.5) – vêm

sendo encontradas pelos músicos que, neste nosso Novo Mundo, também se encantaram com os sons e o prestígio destas preparações retorcidas.

A FIG. 5.15 traz figurações do "acorde de sexta aumenta" na música popular urbana da primeira metade do século XX amostradas nas harmonias de Ernesto Nazareth (cf. MACHADO, 2007, p. 144-150). Depois, para sinalizar o meio do século, a FIG. 5.16 mostra ocorrências no choro "Ainda me recordo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda datado de 1948. De uma maneira bastante geral pode-se conjecturar que, nestes gêneros e estilos (digamos: o choro, o tango brasileiro, a valsa, a música de regional, etc.) o uso da "sexta aumentada" tende ao mais "reservado", ou seja: as soluções são parcimoniosas (menos inflacionadas do que naqueles gêneros e estilos populares chamados "modernos" ou "dissonantes") e mais "clássicas", no sentido de que tendem a respeitar o espaço de mitigação e, sendo assim, a "**#6**" tende ao lugar "pré-dominante" (i.e., assume *função* de preparação para o **V7** do tom principal ou do tom do momento). Assim, contida, a "**#6**" tende a sinalizar beethovenianamente as articulações mais determinantes das formas (não surge em qualquer verso, e nem em qualquer compasso das quadraturas). E a sua sonoridade *alterada* não é dada como algo autônomo (um "grau" supostamente emancipado), não se salta a torto e a direito para um acorde de "**#6**", esta singular harmonia (mais intervalar do que propriamente acórdica) deve ser devidamente preparada e resolvida, trata-se de um "baixo cromático descendente" que decorre do engenhoso encadeamento linear das notas dos acordes. Etc.

FIG. 5.15 - "Acordes de sexta aumentada" em tangos de Ernesto Nazareth, trechos datados entre 1905 e 1925

a) Um acorde de "sexta aumentada italiana" no verso final do tango "Escovado", 1905

It.
#6
13
Fine
A A/G B7/F# F7 E7 A
A: I (V/IV) (V/V) (SubV/V) V I

b) Um acorde de "sexta aumentada francesa" numa semicadência da segunda parte do tango "Atlântico", 1921

Fr.
#6
E7/B A7/C# Dm Am/E B7/F# F7 E
Am: V (V/IVm) IVm Im (V/V) (SubV/V) V

c) Um acorde de "sexta aumentada italiana" no verso final do tango "Escorregando", c. 1925

It. ♯6 *Fine*

F/A Ab7 C/G G7 C

C: IV (SubV/V) V 6 4 V I

FIG. 5.16 - Ocorrências de "acordes de sexta aumentada" no "Ainda me recordo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1948

a) Na introdução [32]

F/Eb E/D Eb/Db D7/C Abº F/C

F: (V/IV) (V/IIIm) (SubV/VIm7) (V/IIm) (Ɐ7(b9)/V) V 6 4

I [A7(b9,b5)/C#] [G7] V

b) Num intercâmbio para o homônimo menor

♯6

F D7 Gm C7 Fm Ab7 Db7 C7

F: I (V/IIm) Fm: Im (V/bVI) (SubV/V) V

[G7]

c) Numa semicadência em um verso da seção em tom menor

♯6 3

Eb7 Ab Db7 C7

Fm: (V/bIII) bIII (SubV/V) V

Db7(#11) Réb-lídio b7

1 9 3 (#11) 5 (b13) b7

[G7alt] Sol-superlócrio

1 (b9) (#9) 3 (b5) (b13) b7

d) Na terminação da seção em Fá-menor e preparação para a seção em Láb-maior

Db7 C7 Fm Db7 C7 Fm Eb7
Fm: (SubV/V) V Im (SubV/V) V Im Ab: V7
[G7] [G7]

Os casos a seguir procuram representar setores da música popular que, ora mais, ora menos, são reconhecidos como "modernos" e "dissonantes" (ou seja, setores do *jazz*, da bossa-nova, da MPB, do samba-jazz, etc.) que, abraçando sonoridades mais tortuosas, elegeram o "**SubV7**" como uma constante estilística favorita. Neste campo podemos considerar que o processo de inflação da "**#6**" se consumou. Aqui, é consabido, o "**SubV7**" é empregado sem parcimônia combinado com diversos recursos de preparação (cf. FREITAS, 1995). Outro fator inflacionário a ser considerado é que – veiculado através de fórmulas simples e eficientes como "o **SubV7** é encontrado [...] um semitom acima do acorde de resolução" (CHEDIAK, 1986, p. 98) – o dispositivo tornou-se um corriqueiro recurso de interpretação (*performance*), ou seja, o emprego desta maneira de tensionar as dominantes já não é algo que se pré-decide apenas nos momentos de composição ou arranjo. A opção por um "**SubV7**" tornou-se algo como um reflexo de momento, uma decisão que não depende de notas escritas, de cifra, de combinação ensaiada ou versão prévia, e isso influi em vários comportamentos (p. ex., as aberturas do acorde de dominante devem ser versáteis permitindo que o baixo escolha livremente a nota que vai tocar, etc.). Entrementes, de um modo geral, para os iniciados neste campo, o "**SubV7**" é um rudimento que já deixou (há algum tempo) de ser um problema teórico ou um desafio artístico estimulante.

FIG. 5.17 - "Acordes de dominante substituta" na canção "Estrada do sol" de Tom Jobim e Dolores Duran, 1957

Que - ro que vo - cê me dê a mão Va - mos sa - ir por a - í Sem pen-
realização hipotética das cifras
Fm7 Bb7 Em7 A7 Ebm7 Ab7 Dm7 G7
C: (SubV7/VIm) "interpolado" (V7/IIm) (SubV7/V) IIm V
[Bm7(b5) E7alt] [Am7(b5) D7alt]

FIG. 5.18 - "Acordes de dominante substituta" nos versos 3 e 4 de *"Blues for Alice"* de Charlie Parker, c.1958
A partir da transcrição de Aebersold e Slone (1978, p. 18-19)

Tema (verso 3)

Corus 1

Corus 2

Corus 3

Bb7 | Bbm7 Eb7 | Am7 D7 | Abm7 Db7

[A7] [G7]

F: IV7 blues (SubV7/VIm) (V7/IIm) (SubV7/V)

(verso 4)

Gm7 | C7 | F7

I7

F: IIm V I

FIG. 5.19 - "Acordes de dominante substituta" no "Samba de uma nota só" de Tom Jobim e Newton Mendonça, 1959

FIG. 5.20 - "Acordes de dominante substituta" em "*It's a Raggy Waltz*" de Dave Brubeck, c.1961

FIG. 5.21 - "Acordes de dominante substituta" em "Libera-nos" de Edu Lobo, 1973
A partir da análise de Bastos (2010, p. 115-136)

FIG. 5.22 - "Acordes de dominante substituta" na versão que o músico Dinoel Gandini fez da canção "O que será (À flor da pele)" de Chico Buarque, 1976

30 Das bases mecânicas do acorde de sexta aumentada: prescrições, enunciados e normas

A maior parte das artes atinge seus efeitos usando um elemento fixo e um variável [...] qual dos elementos deve ser fixo e qual deve variar, e até que ponto, é o problema do autor.
Ezra Pound, ABC da literatura (1986, p. 156).

A profusão de notas, posições, inversões e recursos para a movimentação das vozes que desde os primeiros barrocos as práticas *reservadas* e *expandidas* do "acorde de sexta aumentada" vêem colocando em uso, se faz acompanhar de um caudaloso estoque de *enunciados*, raciocínios teóricos, prescrições técnicas e dispositivos mecânicos. Com o que vimos até aqui, e com o auxílio de revisões críticas recentes (BIAMONTE, 2008; HARRISON, 1995; REEDER, 1994), sabemos que, embora consideravelmente emaranhado e desdobrado, tal *estoque* é conhecido.

Mas isso não alivia muito o fato de que a apreensão e domínio desse *estoque* e seus usos diversos, uma demanda cultural, artística e profissional ainda viva, é algo que se conquista ao custo de esforços, análises e experimentações. O propósito aqui não é repassar "todos" os eventuais enunciados que acompanham este acorde de sexta aumentada, mas sim esboçar uma *atitude para o enfrentamento* desse tipo de *multiculturalidade* empírico-teórica que, para o proveito dos processos criativos na tonalidade harmônica, segue sofrendo reajustes e transformações. Trata-se assim, basicamente e novamente, do exercício de uma permanente capacidade de ouvir os *outros*, ouvir os méritos do *o que está sendo dito*, *por quem, para quem, quando, onde, porquê e com quais propósitos e resultados*. E de tentar ouvir também os *deméritos*, as contra-opiniões, as motivações e contextos que fazem com que determinadas armações teóricas e/ou artísticas sejam negadas, superadas, incompreendidas, desconhecidas, esquecidas, etc.

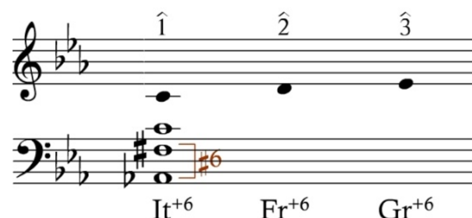
Esta revisão se apresenta através de seis *quadros sinópticos*, um antigo recurso de estudo que – procurando resguardar a dinâmica de correlações que premissas e decorrências guardam entre si – reúne diversas "implicações verticais e horizontais" (SESSIONS, 1951, p. 333) associadas ao *nosso* velho "acorde de dominante substituta". (Note-se então que a ordem de apresentação que se segue é uma contingência imposta pela condição seqüencial e fixa de um texto escrito e não propriamente uma exigência de algum pressuposto teórico inamovível).

Tais quadros, em princípio, são dados como auto-examináveis e para estimular este tipo de leitura não linear alguns comentários podem ser acrescentados a respeito do complexo de nexos representado aqui. A Fig. 5.23 recupera premissas elementares do emprego *reservado* que repercutem nas interpretações percebidas como mais *tradicionais*, a saber: a tese de que a "sexta aumentada" se forma entre a **b6̂** (a sexta nota de uma escala menor, p.ex., a nota **láb** em **Cm:**) no baixo e a **#4̂** (nota **fá#**, a "sensível auxiliar" que anuncia o **V** de **Cm:**) em uma das outras vozes da

harmonia. Tal tese do emolduramento **b$\hat{6}$** e **#$\hat{4}$** (cf. Fig. 5.65) permite notar o "acordo no desacordo" que se estabelece entre o *moderno* entendimento do *baixo fundamental* e as instruções do *baixo contínuo.* E também reconhecer traços de uma herança da primeira idade (séculos XVII e XVIII) da nossa disciplina que ainda tomam parte da cultura escolar que nos cerca.

Assim, quando lemos que, na cultura do *baixo contínuo*, "todos [os acordes de sexta aumentada] tem sua sede natural no sexto grau [sexta nota] (submediante) da escala menor" (ARNOLD, 1965, p. 684)[33] é possível perceber que estamos ouvindo, com outras palavras, a mesma lição que aprendemos com o baixo fundamental de Rameau na FIG. 5.1: o "acorde de sexta aumentada" é uma mutação sobre a segunda inversão de um **II** grau do modo menor (note-se, a quinta do **IIm7$^{(b5)}$** é justamente a **b$\hat{6}$** da escala menor, em Dó-menor: a nota **láb**). No profícuo mercado atual dos textos didáticos, estes *assentamentos localizadores* recebem redações diferentes, mas, se calcularmos pacientemente os intervalos, veremos que continuamos lidando com as mesmas premissas iluministas.

> O intervalo de sexta aumentada [...] se forma entre a **b$\hat{6}$** no baixo e a #**$\hat{4}$** [em uma das outras vozes do acorde] [...] cada acorde de sexta aumentada inclui **b$\hat{6}$** e #**$\hat{4}$**, duas notas vigorosas que habitualmente resolvem em movimento contrário (OTTMAN, 2000, p. 243 e 257).
>
> O baixo de um acorde de sexta aumentada situa-se meio tom acima da **$\hat{5}$** (**$\hat{6}$** em menor ou **b$\hat{6}$** em maior), uma das outras vozes superiores situa-se meio tom abaixo da **$\hat{5}$** [ou seja, é uma #**$\hat{4}$**], a resolução é uma oitava sobre a **$\hat{5}$** harmonizada como nota fundamental de um acorde de dominante (ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 478).
>
> Os elementos característicos da maioria dos acordes de sexta aumentada são [...]: (1) o acorde que está sendo abordado [preparado] é o acorde de **V** [a função *pré-dominante*]; (2) a **$\hat{6}$** do modo-menor (alterada por cromatismo descendente para **b$\hat{6}$** se a tonalidade for maior) aparece no baixo; (3) a [nota alterada] #**$\hat{4}$** esta em uma parte superior (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 373).
>
> A nota do baixo (ou a nota mais grave do acorde de sexta aumentada) geralmente se localiza uma 3ª maior abaixo da tônica nos modos maior ou menor [i.e., em Dó-maior ou Dó-menor, a nota **láb**, a **b$\hat{6}$**]. [...] O quarto grau da escala é elevado meio tom [#**$\hat{4}$**] em todos os três tipos [It6, Gr6 e Fr6] de acordes de sexta aumentada (BENWARD e WHITE, 1999, p. 93-94).
>
> Você pode pensar "1, 2, 3" como um recurso de memória. Sexta italiana: dobra a tônica (grau de escala **$\hat{1}$**). Sexta francesa: adiciona a supertônica (grau de escala **$\hat{2}$**). Sexta alemã: adiciona a mediante (grau de escala **$\hat{3}$**) (TUREK, 1996, p. 67).[34]



Em conjunto com aspectos históricos, de repertório, teoria musical, gênero, estilo, etc., tais entendimentos são percebidos como "tradicionais", pois, recuperando o que já vimos, combinam (ainda que tacitamente) vários pressupostos de ordem diatônico-naturalista: o baixo do "acorde de sexta aumentada" é uma "nota diatônica" (a "sexta nota da escala menor"), como tal é uma

sinuosidade “natural” (não alterada) no modo menor (e “naturalizada” por “empréstimo” ou “mistura” no modo maior). O lugar do “baixo fundamental” deste “acorde de sexta aumentada” é o **II** grau do modo menor que, “naturalmente”, progride por quinta justa descendente em direção ao **V** grau. Assim o passo cromático **b$\hat{6}$** → **$\hat{5}$** no baixo apenas acoberta, disfarça, esconde, mas não nega, a supremacia diatônica da “ordem natural” **$\hat{2}$** → **$\hat{5}$**. O passo **#$\hat{4}$** → **$\hat{5}$** não é propriamente “natural”, mas é considerado um movimento *sensivelmente* “apropriado” (“adotado”), um gesto “quase-diatônico” em virtude de se tratar de um autorizado “passo de sensível secundária”, emblema sonoro que valoriza ainda mais o nexo causa→efeito manifesto na justa progressão entre as fundamentais aqui subjacentes: **ré→sol** (em Dó-menor). E mais, o efeito de estranhamento (a condição *de intensidade e complexidade* do “acorde de sexta aumentada”) não se obtém com notas de um lugar diatônico algures, *estranho*, *de fora*, e sim, como vimos, no próprio diatonismo natural do tom menor em questão. As notas do conjunto “superlócrio” estão sim *destemperadas* (tensionadas, incomodadas) pela presença do “**fá#**”, mas não são “desconhecidas”, já que são, literalmente, as mesmas do diatonismo de Dó-menor. Este *estranhar o mesmo* confere uma unidade subliminar a um conflito reconhecidamente complexo e intenso. Instala-se um aparente paradoxo: a “dominante alterada da dominante” (ponto de máxima tensão) possui praticamente o mesmo conjunto de sons que a tônica (ponto de máximo repouso)! Aprendemos a tocar “tensões” com quase todas as notas da gama Dó-menor! Numa analogia dramático-narrativa diríamos: o personagem diatônico principal (a gama Dó-menor) sofre sim uma *alteração de temperamento* (troca-se a nota **sol** por **fá#**), caracteriza-se como “**D7**^{alt}” o “superlócrio” (ou como “**Ab7**$^{(\#11)}$” o “lídio b7”, ou ainda como “**Ebm6**” o ambiente “menor melódica”, etc.). Aparentemente *tudo mudou*, os sons parecem “outros”, mas se olharmos bem veremos que seus traços diatônicos característicos se conservam. O personagem se modifica, mas não é “outro”. A sensação de que estamos diante de “outro” personagem é uma armadilha de percepção que, manipulada por artistas hábeis, nos prega várias peças harmônico-tonais. Parafraseando o poeta diríamos: o “superlócrio” é um fingidor!

Em contraposição, a FIG. 5.23 traz também uma síntese da problematização que denuncia a insuficiência de toda esta argumentação tradicional quando lidamos com o *emprego expandido-generalizado* do meio de preparação “**#6**”. Como se observa, o uso das notas de referência “**b$\hat{6}$** no baixo e **#$\hat{4}$** em outra voz” perde sua razão de ser quando se trata de localizar o “acorde de sexta aumentada” que nos conduz a um **I** grau (situação que muda a referência para “**b$\hat{2}$** no baixo e **$\hat{7}$** em outra voz”) ou, de modo geral, quando se trata da preparação para algum outro lugar de chegada que não o **V**. Contudo, não se pode deixar de notar que esta referência restrita do diatonismo menor (i.e., o enunciado de emprego reservado) é bastante adequada em gêneros, estilos, repertórios e casos específicos.

FIG. 5.23 - O enunciado pré-dominante contraposto a aplicação expandida do "acorde de sexta aumentada"

Enunciado de *emprego reservado: função pré-dominante*

O "acorde de sexta aumentada" se forma quando

premissa

a "sexta nota" da escala menor está no baixo

baixo de referência (é uma nota diatônica)

Cm: Im — V

graus de referência

b5 de um **IIm7(b5)** — **Dm7(b5)/Ab**

b3 de um **IVm7** — **Fm7/Ab**

double emploi

o que permite a interpretação de que se trata de uma "transformação de um **II** grau"
logo: o "acorde de sexta aumentada" pôde ser visto como um tipo de "subdominante"

premissa

A "quarta nota" sofre mutação (alteração) cromática ascendente e converte-se em "nota sensível" cujo propósito é preparar o **V**

Cm: Im — V

o emolduramento

a instável verticalidade da "sexta aumentada" requer resolução em oitava

m o d e l o

decorrência

essa situação (*naturalmente* menor) ocorre também no modo maior (por **empréstimo modal**)

C: I — V

imitações do modelo

inconveniência teórica:

Problematização apresentada pelo emprego *expandido-generalizado função dominante principal e/ou dominante secundária*

Muitos números (muitas notas/graus de referência) seriam necessários para normalizar cada caso de preparação:

Nos casos onde o lugar de chegada recebe "sétima", a "#6" não resolve em "oitava"

agora os baixos dos acordes de ♯6 (quase sempre) são "alterados", i.e., "não diatônicos"

♯6 para **I**

♯6 para **bII** Np

♯6 para **IIm**

♯6 para **bIII**

♯6 para **IIIm**

♯6 para *ou* **IV** / **IVm**

♯6 para **bVI**

♯6 para **VIm**

♯6 para **bVII**

etc.

sem *um* ponto de referência a norma mostra pouca capacidade de síntese,
a teoria fica tão variada e fugidia quanto a própria manifestação artística
seria possível raciocinar em termos de "♭6̂" e "♯4̂" "individuais" (ou "secundárias")

FIG. 5.24 - A noção de preparação e resolução do intervalo harmônico de "sexta aumentada" na condução de vozes tradicional e o entendimento contemporâneo do "**SubV7**" como um grau autônomo

FIG. 5.25 - Representações das rotas de resolução (modernas e contemporâneas) das notas do acorde de dominante

a) representação histórica

nexos de "preparação-resolução" na condução das notas na "cadência perfeita" nos modos maior e menor conforme Rameau, 1722 (RAMEAU, 1986, p. 57)

premissa

as tradicionais "rotas de resolução" das notas do "acorde de dominante"

Octave. A Quinte.
Septiéme ou Dissonance mineure. Tierce majeure.
Notte sensible, Tierce majeure, ou Dissonance majeure. Octave.
Quinte. Octave.
Dominante. Notte tonique.
Basse fondamentale.
Cadence parfaite dans le Mode majeur.

A
Diss. min. Tierce mineure.
Diss. maj. Octave.
Basse fondamentale.
Cadence parfaite dans le Mode mineur.

G7 **C**
V7 ⟶ I

G7 **Cm**
V7 ⟶ Im

b) representação cordal

preparação — resolução *preparação* — *resolução*

	(V7/V7)		V7		I ou Im
*A **fundamental** (em outra voz que não o baixo)*	*1*	*se mantém na mesma voz (nota em comum)*	*5*	***Quinta***	*1*
Sétima	*7*	*resolve na **terça***	*3*		*1* ⟶ *7*
***Terça** (nota sensível)*	*3*	*resolve na **oitava** (ou sétima)*	*1* ⟶ *7*		*3*
Quinta	*5*	*resolve na **fundamental***	*1*		*5*
*(No baixo) a **fundamental***	*1*	*resolve na **fundamental***	*1*		*1*

C: ou **Cm:** **(V7/V7)** **V7** **I** ou **Im**

c) representação linear (com tensões disponíveis): a trama cromática da estratégia "menor melódica"

D7alt *preparação*: *b7* | *(b13)* *5* *(b5)* — *Láb-lídio b7* | *3* | *(#9)* *(b9)* *1* — *Mib-menor melódica*

resolução **G7alt** *preparação*: *3* | *(#9)* *(b9)* *1* — *láb-menor melódica* | *b7* | *(b13)* *5* *(b5)* — *Reb-lídio b7*

C *resolução em maior*: *1* *M7* | *6* *(#5)* *5* *(#11)* — *lá-menor melódica* | *3* | *9* *1*

ou

Cm *resolução em menor*: *1* *M7* *b7* — *dó-menor melódica* | *6* *5* *11* | ou *b3* | *9* *1*

FIG. 5.26 - Acordos e desacordos entre premissas tradicionais da condução de vozes e aos recursos de artesanalidade expandida em acordes de sexta aumentada

a)

C: Ebº G7/D F#º G/F Cº G7/B Aº G7/B

D7 como "**V/V**" configurado como "ACORDE DIMINUTO"
[as "quatro inversões do acorde diminuto"]

(respeitando a diferença específica: a "**b5**") as "rotas de resolução das notas" permanecem praticamente as mesmas

b)

C: *#6 it.* V7 *#6 fr.* V7 *#6 al.* V 6/4 7

D7 como "**V/V**" configurado como "ACORDE DE SEXTA AUMENTADA"
[as "três versões" do "acorde de sexta aumentada"]

vigência de um *tradicional* "denominador comum" entre meios de preparação diversos: "diminutos" e "acordes de sexta aumentada" são variantes (*inversões* com acréscimo de *tensões* específicas) de um "acorde de dominante"

preparação .... *resolução* ....

C: (V7/V7) *diminuto* *sexta aumentada* V
#6 al. *#6 fr.* *#6 it.*

rota comum

inversões, mudanças de posição e acréscimo de tensões são recursos de elaboração de superfície: não modificam o nexo funcional das notas, (ocultam, disfarçam, mas) não alteram a subjacente progressão de quinta justa descendente entre as fundamentais (**ré-sol**)

valor de fundo
(o fixo no variável)

c)

em contrapatida, o **SubV7** e sua *aparente* necessidade de *"novas rotas de resolução"*

C: Ab7 G7 Ab7(#11) G7 Ab7 C/G G7

inconveniência teórica:

(questão de notação? de enarmonia? de classificação de um intervalo?) objeções comuns: a *sensível* que prepara **sol** é **fá#** (e não "**solb**"!), o intervalo "**láb-fá#**" é uma "sexta aumentada" e não uma "sétima menor"

(questão de fundo) números de exceção? desvio de regra? novos nexos de "preparação-resolução"? quebra das tradições? erro do sistema? outra harmonia? recurso mnemônico? outra espécie de progressão entre fundamentais?

FIG. 5.27 - Normas relacionadas ao emprego das "abreviaturas nacionais" em um hipotético "**D7**[alt]" na função pré-dominante, (**V/V**) em Dó-maior

problemas da condução de vozes tradicional

#6 italiana

a) C: V

como tratar um "dobramento de sétima"?

(ou um "dobramento de terça"?)

movimento de resolução: a clássica lei do "equilíbrio por movimento contrário"

#6 francesa

b) V

7 3
3 — 1 → 7
1 — 5
b5 - - → 1

em um acorde com dois trítonos, como diferir o trítono "3 e 7" (determinador da função) do trítono "b5 e 1" (caracterizador ornamental)?

a "diferença" não é vertical, mas sim linear

é a "rota de resolução" que esclarece a propriedade funcional das notas e não a condição ambígua (plena de igualdade, equivalência e polivalência) que se apresenta na superposição intervalar

a opção pela #6 francesa gera um notável *excesso* de simultaneidades dissonantes:

#6 alemã

c) *"5ªs paralelas"* ◄ erro de condução V

as *imperfeições* das configurações anteriores (o *dobramento* no caso da "#6 italiana" e o *excesso de intervalos dissonantes* no caso da "#6 francesa") podem ser contornadas com o acréscimo de mais uma dissonância: a nota "**mib**" que em relação ao baixo fundamental (nota "**ré**") forma uma espécie de *dissonância abstrata* (um conflito sistêmico de "**b9**" que, de fato, não se ouve) e, paradoxalmente, em relação a nota do baixo (nota "**láb**") forma uma consonância perfeita: "***5ª justa***" !

mas, a aplicação literal das "rotas de resolução" provoca um inevitável movimento inaceitável ("proibido")

solução ►

d) ***#6 al.*** **V** 6 4 7 5 3

a solução tradicional para o indesejado *paralelismo* é a interpolação de um acorde cadencial, a "dominante quarta e sexta", entre o acorde de preparação e sua resolução plena

o movimento contrário oportuniza mitigação

eventualmente, por conta de uma *enarmonia* estratégica, essa variante ganha nomenclatura adicional

e) [PISTON, 1993, p. 404] ► ⁺**II** 6+ 4+ 3 **V** 6 4 7 5 3

#6 suiça

o valor institucional das "abreviaturas nacionais"

as propriedades reconhecidamente úteis desses termos se evidenciam nos "exercícios" e nas "análises"

no treinamento de escola, a princípio e seguindo uma cultura pedagógica tradicional, as alturas são distribuídas para quatro vozes em textura "nota contra nota" e grafadas em valores de longa duração

Beethoven
Sinfonia n. 5 em Dó-menor, Op. 67

18

Cm: **#6 italiana**

e nas "análises" as notas estão fixas, seus posicionamentos são objetos da arte e com isso: "intocáveis"

o valor fugidio das "abreviaturas nacionais"

a diferenciação do comportamento (presença ou ausência) de uma ou outra nota é um acontecimento harmônico, rítmico e melódico muito fugidio (principalmente nas práticas teóricas e musicais não escritas)

#6 al. ***#6 fr.*** ***#6 it.***

evento esquivo e variável

a cada momento, a ocorrência de uma entre tantas possibilidades de realização de um acorde é algo que não pode servir como ancora teórica

FIG. 5.28 - Amostragem histórica das cifragens atribuídas ao "acorde de sexta aumentada" e suas "inversões"

inversões da "dominante **alterada**" do V

inversões da inversão	2ª inversão *b5ª no baixo*			3ª inversão *7ª no baixo*			estado fundamental	4ª inversão *b9ª no baixo*	1ª inversão *3ª no baixo*		
	3 7 7 **b5**	1	**b9**	**b5** 3 7 7	1	**b9**	7 **b5** 3 1	7 **b5** 3 **b9**	7 **b5** 7 3	1	**b9**
"inversões do acorde de **sexta aumentada**"	♭6̂ *no baixo*								♯4̂ *no baixo* "acorde de **terça diminuta**"		
Heinichen, 1728 (in BUELOW, 1992, p. 62)	6⃥	6⃥ 4 3	6⃥ 5	6⃥ 4+	6⃥ 4+ 2	6⃥ 4+ 3					
Richter (1853, p. 79, 83)	6⃥	6⃥ 4 3	6⃥ 5			4⃥ 3		2♯			
Tchaikovsky, 1871 (2005, p. 107-109)	♯6	3 ♯6 4	3 ♯6 ♭5	♯4 ♭6	♯4 2 ♭6	♯4 ♭3 ♭6	7 ♭5 ♯3	♯2 6 ♭4	♭3 5	♭3 6 5	♭3 ♭7 5
	#6 it.	***#6 fr.***	***#6 al.***	***#6 it.***	***#6 fr.***	***#6 al.***	***#6 fr.***	***#6 al.***	***#6 it.***	***#6 fr.***	***#6 al.***
Piston, 1941 (1993, p. 410-412)	C: **IV**$^{6+}$ V^{0}_{6} *de* V	**II**$^{6+}_{4\,3}$ V^{4}_{3} *de* V	**V**$^{6+}_{5\,3}$ $V^{0}_{6\,5}$ *de* V	"é mais prático utilizar ***it.***, ***al.*** e ***fr.*** [...], seja qual for a inversão; as abreviaturas nacionais se entendem com facilidade [...], e não há perigo de confundir os números romanos com as formas sem alterações do V do V ou do II grau" (PISTON, 1993, p. 405)							
possíveis cifragens na música popular e na *jazz theory* (segunda metade do século XX)	C: **Ab7** láb-lídio b7 **(SubV7/V7)**	**Ab7**$^{(\#11)}$	**Ab7**	**Ab7/C** láb-lídio b7 **(SubV7/V7)** **D7**^{alt}**/C** ré-superlócrio **(V7**^{alt}**/V7)**	**Ab7**$^{(\#11)}$**/C**	**Ab7/C**	**D7**^{alt} ré-superlócrio **(V7**^{alt}**/V7)**	**Ab7/Eb** láb-lídio b7 **(SubV7/V7)** **"Ebm6"** *mib-menor melódica* **dominante disfarçada**	**Ab/Gb** láb-lídio b7 **(SubV7/V7)**	**Ab**$^{(\#11)}$**/Gb** **D7**^{alt}**/F#** ré-superlócrio **(V7**^{alt}**/V7)**	**Ab/Gb**
	a **"dominante substituta"** que prepara **G7**										

31 Novos desenhos para o velho "SubV7 (lídio ♭7)": do impacto harmônico da estratégia menor melódica na caracterização das dominantes alteradas

Anagrama: diz-se dos vocábulos [...] formados pela transposição de letras. Emprega-se, no geral, para [...] encobrir a identidade de personagens reais: Natércia é anagrama de Caterina (de Ataíde) [a musa lendária de Camões], [Iracema é anagrama de América (José de Alencar)].
Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários* (1999, p. 25)

Explorando a mecânica das inversões do "acorde de sexta aumentada" e reembaralhando as notas da escala ("superlócrio" ou "alterada") associada a este antigo acorde, determinadas práticas teóricas da música popular continuaram extraindo rearranjos para estranhar as dominantes. Assim, contribuindo para tornar o sistema "**SubV7** (lídio b7)" algo mais abstrato, retorcido e versátil, consolidou-se uma estratégia capaz de gerar um conjunto de desenhos percebidos como mais inusitados: recursos "substitutos" para re-sonorizar o popular "acorde de dominante substituta" que, então – para alguns e a partir de determinado momento –, se considera um meio de preparação insuficiente, demasiadamente *desgastado* e *comum.*

Estes "outros tipos de acordes com sexta aumentada" (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 395), ou estes *outros disfarces* para a "dominante disfarçada" (cf. CHEDIAK, 1986, p. 100; GUEST, 2006a, p. 112-114) já vêm sendo pré-anunciados (cf. Figuras 1.11, 1.12, 1.13, 2.16, 2.36, 4.12, 4.14, 5.16, etc.) e a *estratégia* para gerá-los pode ser estudada com o auxílio da simulação (um pouco mais explícita) sugerida, logo adiante, na Fig. 5.29. Trata-se de uma re-sonorização hipotética de uma progressão tipo "**(V7/V7)→V→I**" na qual o "**I**" será um lugar de chegada menor (**Im**) ou, por empréstimo modal, um lugar maior (**I**). Ou seja: trata-se de uma progressão funcional do tipo "dominante da dominante → dominante" que se direciona para uma "tônica" cujo ambiente diatônico, a princípio, conta com um **IIm7$^{(b5)}$** e sua correspondente gama característica: o modo lócrio.

No primeiro passo desta "preparação→resolução" (i.e., no passo "**(V7/V7)→V**"), a transformação potencializadora da progressão *diatônica* tipo "**IIm7$^{(b5)}$→V**" em uma progressão *cromática* tipo "**(SubV7/V7)⋯→V**" é representativa da primeira prática: ou seja, trata-se daquele emprego "reservado" (mais "decoroso" e "clássico") da "sexta aumentada" na função pré-dominante em tonalidade menor. Trata-se do acréscimo de uma única nota sensível, secundária ou auxiliar (a nota **fá#** intervindo no diatonismo regular de Dó-menor) que reforça os efeitos do que já era naturalmente "lócrio" com um artificioso, e *supérfluo* , acento "superlócrio".

No segundo passo, na preparação "**V→I**", a transformação desta progressão diatônica em uma cadência do tipo "**SubV7⋯→I**" é representativa da segunda prática. Trata-se então daquele entendimento "expandido-generalizado" que usa e abusa da "sexta aumentada" em quaisquer situações de "dominante" (um genérico e avassalador "**SubV7⋯→x**"). Aqui não importam quantos acidentes são necessários para tencionar a "preparação" – dado a meta Dó-maior, o **G7** agrega as

notas não diatônicas **láb**, **sib**, **réb** e **mib** que complicam a trama introduzindo as tensões (**b9**), (**#9**), (**b5**) e (**b13**) – caracterizando uma ambiência francamente “alterada”.

A *estratégia* para gerar “disfarces” – equivalências funcionais que atuam como alternativas estilísticas – para o “acorde de sexta aumentada” consiste em tratar tal gama (em posição de “superlócrio” ou de “alterada”) como um conjunto de notas capaz de gerar uma espécie de “intra-campo harmônico”, um intra-complexo de nexos especificamente relacionado ao acorde-função “$\mathbf{V7^{alt}}$”. *Grosso modo* a idéia é: os diversos acordes (e demais *recursos*: escalas, tríades, arpejos, intervalos, motivos, frases, etc.) resultantes da coordenação das notas deste conjunto são potencialmente aptos para re-sonorizar a progressão cadencial: “**V7→x**”.

Assim, considerando a profusão dos desenhos (aparências musicais) possíveis, bem como a proliferação dos termos técnico-teóricos que rondam este dispositivo, é uma condição (tonal harmônica) imperativa observar que, tendo em vista um fim prático, no fundo, a aplicação desta estratégia não modifica o nexo funcional das notas. Tal estratégia de fato oculta, mascara, encobre, mas não altera aquela subjacente primazia da progressão de quinta justa descendente entre as fundamentais.

Antes de apurar um pouco tal descrição, vale recuperar algo a respeito da aceitabilidade do tradicional rótulo “menor melódica”, transversal e deslocadamente recolocado aqui em outra *função*. Dado que – como vimos – a configuração do material intervalar desta escala “de dominante” (dita “superlócrio”, ou “alterada”, ou “lídio b7”, etc.) coincide literalmente com a estrutura da escala de tipo “menor melódica” (que parte de outra nota do mesmo conjunto), é preciso observar que as práticas teóricas que estampam este *outro* rótulo (“campo harmônico da escala menor melódica”, “acordes da escala menor melódica”, “modos da menor melódica”, etc.) e optam por esta outra referência (outra nota “$\hat{1}$”) para as suas cifras e racionalizações atendem a um sofisticado amálgama de arrazoados e motivações.

Tais motivações (como também vimos) são em parte *técnicas*, *mecânicas* e *mnemônicas*: diz-se aqui que o molde “menor melódica” é estruturalmente *mais parecido* com o molde “escala maior” (trata-se, ao pé da letra, de uma “escala maior com a terça menor”, i.e., a obtenção da nova gama depende do ajuste de uma única nota dada como uma referência de *fácil identificação*) do que o molde “escala alterada” (que depende de um maior número de modificações em relação ao *default* “escala maior”). Os números aqui podem ser veiculados através de estruturas previamente *conhecidas* e consideradas *mais simples* (p. ex. as notas **láb** e **mib** enquanto tensões (**b9**) e (**b13**) de “$\mathbf{G7^{alt}}$” são armazenadas em cifras como “**Abm6**”, assim, com alguma enarmonia e invertendo a hierarquia da relação notas de acorde *versus* notas de tensão, **láb** e **mib** se destacam agora como os números justos “$\hat{1}$” e “$\hat{5}$” que favorecem digitações, solfejos, percepções,

memórias, etc.). O molde "menor melódico" é dado como um tipo genérico (no sentido de que permite aplicações em acordes de subdominante, de dominante e de tônica) e, com isso (matando diferentes coelhos com uma só cajadada), seus *recursos* se alastram para todos os pontos da tonalidade harmônica (i.e., não se confinam aos lugares específicos das ditas escalas "de dominante", cf. FIG. 7.12), etc. Em parte as motivações também são artísticas e poéticas, *funções* de longa tradição que procuram traduzir, p. ex., a idéia de que é belo (pleno de *unidade*, *complexidade* e *intensidade*) tocar algo de fato maior (a nota "**si**" em **G7**) com a sonoridade de algo ilogicamente menor (a nota "**dób**" em **Abm6**); tocar dissonâncias (notas **reb** e **láb** em **G7**) como se fossem algo agora justo e perfeito; metaforizar uma consonância comum e explicita (nota "**sol**" em **G7**) como algo incerto e anômalo (um "sétima maior" em "**Abm**$^{(7M)}$"), etc. E são ainda motivações que poderíamos chamar de trans-musicais, *razões* – daquelas "ligadas à condição comum e impura dos nossos negócios humanos" (GOEHR apud RIDLEY, 2008, p. 27) – que ajudam a compor *identidades*, reforçam determinadas idealizações de *auto-imagem* (p.ex., com a capitalização simbólica de *valores* da vanguarda culta como os "acordes quartais", o "acorde de Scriabin", os "neo-modalismos", etc.), estimulam sociabilidades e a defesa de territórios (a harmonia "deles" e a "nossa", a teoria "deles" e a "nossa", etc.), geram "novos rótulos" que alimentam as transações comerciais do ensino da teoria musical (com novidades do tipo "como você ainda não conhece tal acorde, tal modo, tal escala, tal arpejo?"), etc.

De um ponto de vista mais técnico e micrológico, importa também destacar que esta *estratégia menor melódica* depende de uma decisiva concordância e assimilação de um amplo grau de *emancipação* que é atribuído para as notas deste conjunto neste campo das práticas harmônico-tonais. Ou seja, se faz necessário concordar que nenhuma das notas desta escala exige cuidados de "nota evitada". Todas as notas aqui são "notas do acorde" ou "tensões disponíveis" que *praticamente* se igualam no interior dessa gama que (com diferentes rótulos) vem sendo gradualmente aculturada (maturada) desde os primórdios da tonalidade.

Sendo assim, acreditando que as especificidades e origens das notas deste conjunto não modificam o fato de que, ao final das contas, agora, todas elas possuem a mesma "função" (p.ex., a tensão (**b9**) só faz sentido tonal no contexto musical de um "**V7**", logo a enunciação deste grau-função não se prende a uma configuração cordal rigorosa, completa ou explícita, pois a presença de tal tensão neste contexto já é uma alusão suficiente para representar toda a "função", ou relação lógica, que sendo pré-conhecida permite desfigurações substanciais que não comprometam os nexos tonais, etc.), se faz necessário concordar com soluções que envolvem saltos de qualquer nota para qualquer nota, aceitar reinterpretações enarmônicas ilimitadas, negar a diferenciação hierárquica entre "notas do acorde" e "tensões", acolher configurações acórdicas (dobramentos,

disposições, distanciamentos, omissões, "*chord voicings*") que não atendem aos costumes e nem conformam alguma tipologia fixa. Ademais, e principalmente, é preciso confiar (artisticamente, estilisticamente, conceitualmente, tecnicamente) que qualquer nota aqui pode ser tratada como uma nota de baixo. Esta fé nos nexos tonais que conferem a circunstancial igualdade e autonomia das notas e esta confiança na capacidade máxima da "inversão"– aqui seria necessário dizer que, alterado, cada acorde de "**V7**" possui *um estado fundamental* e mais *seis diferentes inversões* – expressam, basicamente, a mesma racionalidade que sustenta a tese de que cada nota deste conjunto "menor melódico" é capaz de instituir um "modo", ou seja, cada nota aqui é capaz de atuar como um novo "$\hat{1}$" (gerador de uma escala e seu respectivo campo de acordes). Pois, também para essa "harmonia [da música popular] do século XX",

> O princípio de construção modal que produz os sete modos diatônicos (dórico, frígio, lídio, etc.) pode aplicar-se a qualquer escala, criando múltiplas versões. A primeira versão modal de qualquer escala começa na tônica [a nota "$\hat{1}$"], a segunda na supertônica [a nota "$\hat{2}$"], da escala, etc. (PERSICHETTI,1985, p. 42).

Na primeira linha da FIG. 5.29 aparecem as escalas "Ré-superlócrio" (associada ao acorde de **D7**^{alt}) e "Sol-alterada" (associada ao acorde de **G7**^{alt}). Como se vê nas FIGURAS 1.10, 4.10, 4.34, 5.7, cada uma destas duas escalas-matrizes (das quais serão extraídos "acordes" para tocar a progressão hipotética "**(V7/V7)→V→I**") permitem *a construção de mais seis versões modais*. Mas apenas duas versões (digamos: *os mais célebres modos-anagramas da escala alterada*) são assinalados nesta figura. Anagramaticamente falando, "Ré-superlócrio" pode ser lido como o sétimo modo de "Mib-menor melódica" que por sua vez é o quinto modo de "Láb-lídio b7". "Sol-alterada" pode ser lida como o sétimo modo de "Láb-menor melódica" que por sua vez é o quinto modo de "Ré-lídio b7". Esta logicidade "por rotação sistemática" (ANTOKOLETZ, 1993, p. 27) permite variações: "superlócrio" é o quarto modo da escala "lídio b7"; "lídio b7" é o quarto modo da "menor melódica"; a gama "menor melódica" é o segundo modo da escala "superlócrio", etc. E esta espécie de quebra-cabeça de enunciados dados como práticos e racionais pode nos confundir (a cada caso temos que fazer contas para saber se são ou não *novas harmonias*).

Na segunda linha (FIG. 5.29a e c) estão dispostas as chamadas "tríades de estrutura superior" ("TES", ou "*UST*" para "*Upper Structure Triads*") – "tríades em posição fechada formadas pelas notas da escala do acorde" (BARBOSA, 2004, p. 57) – que se pode *extrair* da "escala alterada" (ou de seus anagramas). Basicamente este tipo de organização e padronização (que, de forma geral, se aplica aos mais diversos tipos de escala) se enquadra naquilo que o pioneiro estudo de Coker (1964, p. 63-70) já caracterizava como "*chord superimposition*". O recurso se aprimorou e se popularizou – como mostram autores como Barbosa (2004, p. 65-67), Guest

(1996c, p. 27-36; 2006b, p. 30-31, 36-37), Levine (1989, p. 109-124), Liebnman (2001, p. 23-24), Nettles e Graf (1997, p. 138-141) e Rawlins e Bahha (2005, p. 13-16) – repercutindo hoje naquelas máximas (tão concentradas quanto complexas) que podemos ouvir nas falas dos iniciados:

> Ele [o *jazz pianist* estadunidense Bill Evans (1929-1980)] pensa muito sobre o material escalar e também pensa sobre as tríades que podem ser extraídas dessas escalas [...]. Quais as *upper structures* que você usa para tocar um acorde de dominante com (#9) e (b13)? Então você vai ver que a escala [...] é a alterada. As tríades que vão servir são bIIm, bIIIm, bV e bVI (GOGÔ apud GIMENES, 2003, p. 31-32).

Aqui se obtém um "campo de tríades" que, combinando sistematicamente os recursos da escala "menor melódica" (*notas de acorde* e *tensões disponíveis*), pode ser memorizado com o auxílio desta fórmula dada como prática: "***m m aum M M dim dim***" (na qual: "***m***" é tríade menor, "***aum***" tríade aumentada, "***M***" tríade maior, e "***dim***" é tríade diminuta). Como esta racionalização é francamente enarmônica (recurso que não foi usado na grafia da FIG. 5.29), as notas "**mib-fá#-sib**" (respectivamente: (**b9**), **3** e **b7** de **D7^alt^**) serão unificadas como "**Ebm**" (dito "***bIIm***" de **D7^alt^**), as notas "**sib-ré-fá natural**" (respectivamente: (**b13**), **1** e (#**9)** de **D7^alt^**) serão sumarizadas na tríade "**Bb**" (dito "***bVI***" de **D7^alt^**), e assim por diante.

A aplicabilidade tonal deste "campo de tríades" é muito versátil: útil na composição de motivos e temas (cf. os compassos iniciais de "*A Night in Tunisia*" de Dizzy Gillespie, na FIG.1.12), no arranjo, na re-harmonização, na reutilização de uma mesma digitação, na automatização mecânica dos caminhos para a improvisação melódica, nas tarefas de transcrição musical, etc. O apreço pelos resultados do recurso carrega consigo o ônus de uma enorme inflação de "*practice tips*": p. ex. as tais tensões (**b9**), **3** e **b7** (notas "**mib-fá#-sib**") de **D7^alt^** poderão ser lembradas como: "***bIIm*** da escala alterada", "***Im*** da menor melódica", "***Vm*** da escala lídio b7", e assim por diante. Talvez seja contraproducente tentar prever todos os casos possíveis (são sete tríades e sete modos que possibilitam diversos nomes e relações), mas é necessário precaver posto que este tipo de logicidade é legítima em determinadas práticas teóricas e desconsiderá-la pode, eventualmente, confundir bastante as aferições analíticas e conturbar as interpretações críticas.

A terceira linha (FIG. 5.29b e d) amostra acordes (de 4 notas) que poderiam ser escolhidos para disfarçar a progressão **D7^alt^→G7^alt^**. Esta cultura gera combinações de cifras "aparentes" do tipo "**Fm7^(11)^→B7M^(#5)^**", "**Ebm(7M)→Eb/B**", "**F#7M6→Abm6**", etc. que, camuflando a localização dos *baixos fundamentais* (na quarta e última linha da FIG. 5.29), podem dar a entender que se tratam de seqüências disparatadas (anti-tonais, não-funcionais, etc.), quando de fato não são (i.e., reafirmam um profundo e sofisticado acordo com os tradicionais nexos tonais). Em tais casos (cf. FIGURAS 1.11 e 7.13), vale redizer, não basta julgar as cifras. Somos convidados a olhar as notas e as rotas que elas seguem.

FIG. 5.29 - A "estratégia menor melódica" gerando soluções para a re-ambientação da progressão "**(V7/V7)→V→I**"

Concluindo seu tópico dedicado aos "dominantes disfarçados", ponderando sobre a natureza destas cifras e sobre a tarefa da decifração da sua "intenção" harmônico-funcional, Guest (2006a, p. 114) propõe, como exercício, a análise da progressão (transposta aqui para Dó-maior) "**Bbm6→Am6→Abm6→C**" arranjada para acompanhar o refrão do "O Samba de minha terra" de Dorival Caymmi. A FIG. 5.30 traz uma solução para este exercício procurando evidenciar as gamas de tipo menor melódica em que os acordes "menores com sexta" estão assentados. Note-se que, neste caso, **Bbm6** e **Abm6** implicam *escalas alteradas*, mas **Am6** é um disfarce para a gama "Ré-mixolídio #11" (cf. FIGURAS 7.23 e 7.24). Em princípio, o emprego destes recursos deve respeitar as notas da melodia (que nem sempre se encaixam na gama menor melódica), mas esta estratégia se emprega também no decorrer das seções de improvisação e demais oportunidades em que as tensões se combinam de modo menos pré-delimitado.

FIG. 5.30 - Acordes de tipo "menor com sexta" disfarçando uma progressão por quintas na canção "O Samba de minha terra" de Dorival Caymmi, c. 1957, a partir da versão de Guest (2006a, p. 114)

A FIG. 5.31 aproveita um pouco mais a sugestão extraindo diferentes configurações cordais para cada uma destas três "escalas menores melódicas" pré-sugeridas por Guest.

FIG. 5.31 - A "estratégia menor melódica" disfarçando uma progressão por quintas na canção "O Samba de minha terra" de Dorival Caymmi

Estas aberturas de acordes que tocamos na FIG. 5.31 procuram ilustrar uma determinada concepção de como a harmonia tonal deve soar para ser bela (coerentemente unificada, intensa e complexa). Tal concepção pode ser algo aclarada com o auxílio do estudo de Barbosa (2004) a respeito da chamada "técnica de arranjo linear" ("*line writing*"). Traçando uma extensiva caracterização do *ideal de sonoridade* que move o trabalho de criação e escolha destas disposições

tortuosas, Barbosa emprega a noção de "*voicings*" – que, como se sabe, é usual na *jazz theory* (cf. NETTLES e GRAF, 1997, p. 172-176; LIEBMAN, 2001, p. 32-44; PACHECO JÚNIOR, 2010, p. 52; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 67-89) – para tratar dos aspectos da configuração vertical dos acordes (a distribuição das notas nas diferentes oitavas, as qualidades e distâncias dos intervalos superpostos, os dobramentos, as inversões, etc.), bem como do propósito e intenção artística destas aberturas. Tal caracterização compreende a extração e configuração de acordes em todo tipo de escala e, sendo assim, é possível dizer que, também no caso específico desta *estratégia menor melódica*:

> As *voicings* [...] são construídas a partir das notas da escala do acorde do momento, e não com as notas do acorde somente. Esta opção pelas notas da escala deve-se ao fato de uma *voicing* [...] não ter a obrigatoriedade, e nem o interesse, de representar a sonoridade completa de um acorde [...]. A preferência por esta ou aquela nota, assim como a sua posição na estrutura, é definida [...] pela quantidade e qualidade de dissonância pretendida na inter-relação dos intervalos de uma *voicing* (BARBOSA, 2004, p. 88 -89).
>
> As escalas, mais que os acordes, como fornecedoras das notas que compõem as *voicings* e as linhas, dão à técnica *conotação* modal, embora o seu âmbito de aplicação seja tonal (BARBOSA, 2004, p. 80).
>
> O que deve ser evitado numa *voicing*: Na elaboração de uma *voicing* deve-se evitar a fundamental dos acordes na voz mais grave para que a sonoridade do acorde não venha a ser "denunciada". Evitam-se, também, as terças nos acordes maior e menor para que se estabeleça o vago, o indefinido da *voicing*. Quando a *voicing* for construída sobre um acorde dominante, é importante que se evite a presença do trítono. Porém, quando não for possível evitar as duas notas do trítono de um dominante, que seja suprimida pelo menos uma delas - preferencialmente a sétima menor. O que se espera de uma *voicing* [...] é que nela não transpareça a sonoridade completa e óbvia do acorde que representa, mas a sonoridade de sua escala (BARBOSA, 2004, p. 90).

Barbosa (2004, p. 89) expõe também um quadro com a "qualificação das dissonâncias" em "graus de hierarquia" segundo o qual, na superposição das notas de um acorde, considera-se como "dissonância primária" ou "dissonância aguda"– i.e., a "dissonância de primeiro grau", a combinação mais "importante para a criação de riqueza intervalar na *voicing* e preferida para o uso nesta técnica" – os intervalos de 2ª menor e de 7ª maior. Os outros graus de dissonância, "de menor impacto, mas ainda assim de importância para a composição do equilíbrio acústico de uma *voicing*", são a "dissonância secundária" (2ª maior e 7ª menor), a "dissonância de terceiro grau" (4ª e 5ª justa), a "dissonância de quarto grau" (4ª aumentada ou 5ª diminuta) que se combinam com as distensas, e menos desejáveis, consonâncias (3ªs e 6ªs maiores e menores).[35]

Para dar uma pontuação finalizadora para este *interlúdio sobre o acorde de dominante substituta* e sua *polinômia e polissemia,* a FIG. 5.31 traz a primeira quadratura do "Choro Negro" de Paulinho da Viola e Fernando Costa. Nesta composição, datada de c. 1973, os acordes de **Bbm6**

e **Abm6** se encarregam de nos fazer ouvir todas as sete notas da gama "Sol-alterado" que, irrequieta, desassossegada e dissimulada, dá início a uma progressão de dominantes, **G7→C7→F7,** que – contando com estes *disfarces*, com *interpolações* (os acordes de **Gm**, **Eb** e **Cm**) e *ornamentos* (o acorde apojatura **Bb°**) – expressa uma tonicização para **Bb**, a relativa maior de Sol-menor (dada aqui como a tonalidade principal deste tortuoso choro canção).

FIG. 5.32 - A "estratégia menor melódica" disfarçando uma progressão por quintas no início do "Choro Negro" de Paulinho da Viola e Fernando Costa, c. 1973

Capítulo 6

32 DAS VIZINHANÇAS DE TERCEIRA QUE ENVOLVEM TRANSFORMAÇÕES CROMÁTICAS [1]

É curioso ver o nexo que existe entre elas e o círculo que formam. [...]
Tudo depende da relação, e a relação forma o círculo. [...]
E começou a demonstrar-me modulações entre tonalidades mais remotas,
aproveitando-se da assim chamada afinidade de terceira.
Thomas Mann, *Doutor Fausto* (2000, p. 70)

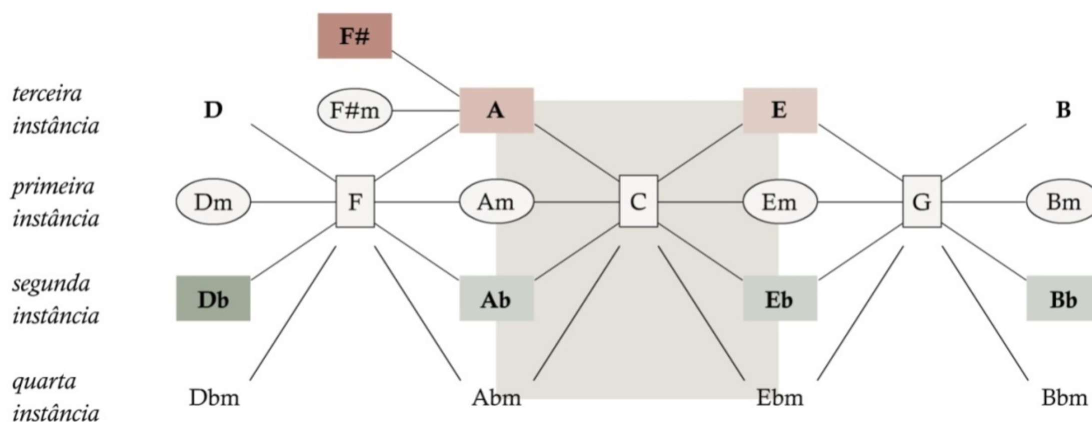
A *hierarquia tradicional* dos tons vizinhos, como se viu no Capítulo 2, administra um mundo harmônico regido pela "correspondência de quinta" (LA MOTTE, 1993, p. 21). Um mundo fiel ao "triângulo sagrado (dó-sol-dó)" (GRABÓCZ, 2007, p. 7), devoto ao mito da afinação ideal, perfeita e intemporal da "primeira lira", a *Lira de Mercúrio* que *instituiu* toda progressão harmônica (BATES e McCOY, 1982, p. 214). Um mundo-modelo que se fez moderno guardando a "primazia da função dominante", i.e., a convicção de que "qualquer som tende naturalmente para a sua quarta superior ou quinta inferior" (CANDÉ, 1989, p. 97), a convicção de que "todo o conceito de harmonia está baseado nesta relação de quinta" (SALZER, 1990, p. 68). Nessa *hierarquia* – ou *cânone* das proporções essenciais – a superioridade da relação *dominante* é secundada de perto pela *correspondência de terceira*. Uma *razão* harmônica adjuvante que nos leva aos *acordes* ou *áreas tonais* (ditas *relativas* e *anti-relativas*) que, em condições *naturais* (diatônicas), apresentam modalidade necessariamente contrastante. Razão que se observa nas correspondências maior-menor (p.ex., **C:⇆Am:** ou **C:⇆Em:**) e menor-maior (**Cm:⇆Eb:** ou **Cm:⇆Ab:**).[2]

Nessa "tonalidade das notas em comum" (KOPP, 2002, p. 1) na qual, *naturalmente,* "todas as relações de afinidade dos sons se baseiam em marchas de quinta e de terceira" (RIEMANN, 1945, p. 105), as *desnaturalizadas* "vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas" (KOPP, 2002, p. 3) nos fizeram ouvir e pensar as progressões do tipo maior-maior (i.e., **C:⇆Eb:**, **C:⇆Ab:**, **C:⇆A:** e **C:⇆E:**), na música da Europa oitocentista e também em alguns domínios contemporâneos das músicas populares, como combinações harmônicas *inovadoras, diferenciadas*, *expressivas*, *intensas e surpreendentes* (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 146-147 e 254-255). Por um lado, tais *combinações* se fizeram aceitas no campo da *realização artística* e se consolidaram como um *hábito* inculcado em nosso *gosto*, *imaginação* e "intuição musical" (KOPP, 2002, p. 33). Mas, por outro lado, exigem consideráveis *esforços* dos autores que tentam estabelecer normalizações consistentes e convincentes para a inclusão efetiva dessas escorregadias *vizinhanças cromáticas de terceira* que o "ouvido e o coração" (idem) do teórico, do músico e do público, aceitam prontamente.[3] Para efeito de revisão, aproveitando a classificação sugerida por La Motte (1993, p. 155) e a figura de Corrêa (2006, p. 104; FIG. 6.1), podemos apreciar as divergências entre tais *esforços* teóricos (referenciados mais adiante na FIG. 6.5) agrupando-as em quatro *instâncias* gerais.

Em uma *primeira instância*, as divergências teóricas sobre as correspondências diatônicas de terceira (em Dó-maior **C:⇆Am:** e **C:⇆Em:**, e em Dó-menor **Cm:⇆Eb:** e **Cm:⇆Ab:**) expressam diferenças mais de *superfície*: envolvem questões de representação, cifração e nomenclatura, embora, de quando em quando, já levantem alguma discussão sobre a atribuição funcional destas vizinhanças.[4] Em uma *segunda instância*, as teorias que cuidam das correspondências *cromáticas de terceira entre acordes ou regiões maiores que se movimentam em direção ao acréscimo de bemóis* (como ocorre entre **C:⇆Eb:** e **C:⇆Ab:**), também apresentam *diferenças*, mas, entre *acordos* e *desacordos*, se acomodam mais ou menos bem na categoria do "empréstimo modal": ou seja, **bIII:** e **bVI:** são vizinhos de terça da tonalidade homônima menor *em uso* na tonalidade maior. Tal *"em uso"* – que introduz "elementos do modo menor em contextos categoricamente maiores" (SCHENKER, 1990, p. 159) – traduz um hábito de *misturas* através das quais *notas, escalas, acordes, graus, regiões e tonalidades* de *Dó-menor* provocam efeitos contrastantes no âmbito diatônico de Dó-maior. Em *terceira instância*, notamos controvérsias mais acentuadas entre os esforços teóricos que procuram regulamentar as *correspondências cromáticas de terceira entre acordes ou regiões maiores que se movimentam em direção ao acréscimo de sustenidos* (como ocorre entre **C:⇆E:** ou **C:⇆A:**). E, em uma quarta e *última instância*, as controvérsias são ainda mais densas em torno da questão de se saber se as correspondências de terceira entre acordes que, em condições *acentuadamente cromáticas,* apresentam modalidade oposta (como em **C:⇆Ebm:**, **C:⇆Abm:**, **Cm:⇆E:** e **Cm:⇆A:**) devem ou não ser objeto de normatização teórica (i.e., tais correspondências pertencem ou não ao âmbito da tonalidade harmônica).

Retomando a tradição das "representações gráficas do espaço tonal" (DUDEQUE, 2005a, p. 62) que herdamos da teoria da harmonia austro-germânica dos séculos XVIII, XIX e XX, Corrêa (2006, p. 104) propõe a figura "ampliação das funções principais pelo caminho das mediantes" (adaptada na FIG. 6.1), que sintetiza essas *quatro instâncias das correspondências de terceira*.

FIG. 6.1 - Ampliação das funções principais pelo caminho das mediantes, conforme Corrêa (2006, p. 14)



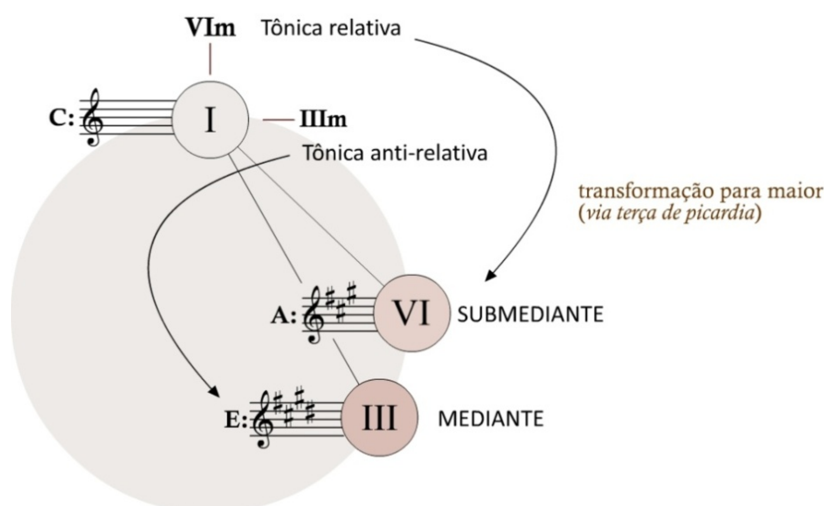
Na Fig. 6.1 estão representadas os vizinhos de terceira do **I** grau e, seguindo a mesma *razão*, também os respectivos vizinhos do **IV** e do **V** graus, o que esquematiza uma alargada rede de lugares fronteiriços.

> [Na Fig. 6.1] Os acordes no interior dos círculos possuem duas notas comuns com as funções a que são reportados; os acordes em negrito possuem uma nota comum e os outros acordes (parte inferior) não possuem nenhuma nota comum com as funções primárias (CORRÊA, 2006, p. 104).[5]

Para algumas interpretações, esta *terceira instância*, i.e., a expansão em direção as áreas tonais da *mediante* (como **E:** em **C:**) e da *submediante* (como **A:** em **C:**) – de onde se pode alcançar a mais remota região da *submediante da submediante* (**F#:** em **C:**) – é um fenômeno típico e exclusivo da *tonalidade maior* (e este é o entendimento expresso nas Fig. 1.8 e Fig. 1.9).

A aparição destas duas *áreas tonais* de *terceira instância* pode ser primariamente explicada como resultado de *alterações ou transformações para maior* – via *terça de picardia* – de acordes, regiões ou tonalidades proximamente relacionadas que, no diatonismo maior, são *naturalmente* (diatonicamente) menores (Fig. 6.2). Assim, Lá-maior em Dó-maior seria uma conseqüência da *transformação* da área tonal (acorde, região ou tonalidade relativa menor) de Lá-menor para Lá-maior, a área tonal (acorde, região ou tonalidade) da *submediante.* E Mi-maior em Dó-maior seria uma conseqüência da *transformação* da área tonal (acorde, região ou tonalidade anti-relativa menor) de Mi-menor para Mi-maior, a área tonal (acorde, região ou tonalidade) da *mediante*.

Fig. 6.2 - As áreas tonais de submediante (**VI**) e mediante (**III**) como conseqüências de transformações para maior das áreas tonais da tônica relativa (**VIm**) e da tônica anti-relativa (**IIIm**)



Seguindo este tipo de interpretação ao pé da letra, tal possibilidade de expansão tonal inexiste no *modo menor*. Pois os vizinhos de terça de um **I** menor já são *naturalmente* (diatonicamente) maiores (**Ab:** em **Cm:** e **Eb:** em **Cm:**). Assim, no particular das vizinhanças

cromáticas de terceira entre acordes maiores, a *tonalidade menor* será caracteristicamente *mais conservadora* ou *restrita*, com um potencial de propagação relativamente *reduzido* (daí o *semicírculo* à esquerda limitando, conceitualmente, um pouco mais as vizinhanças de Dó-menor nas FIG. 1.8b e FIG. 1.9). Conforme este viés, para um uso desses *efeitos de expansão* (vizinhanças de *empréstimo modal*, *submediante* e *mediante*) numa tonalidade menor é preciso, primeiro, *falsear* um *ambiente maior*: alcançar antes alguma vizinhança *naturalmente* maior, como a representativa *relativa maior* (**Eb:**), que desse *modo*, i.e., por ser *maior*, possibilita efeitos de *mutação* por *empréstimo modal* (notas, acordes e regiões de **Ebm:** em **Eb:** e, a partir daí, notas, acordes e regiões de **Ebm:** numa tonalidade principal de **Cm:**), bem como a aparição de suas respectivas regiões de *submediante* (**C:** em **Eb:** e, a partir daí, **C:** em **Cm:**) e *mediante* (**G:** em **Eb:** e, a partir daí, **G:** em **Cm:**), como demarca a FIG. 1.8b.

No entanto, como registra a FIG. 6.5, vale a ressalva de que tal entendimento – de que as vizinhanças cromáticas de terceira entre acordes, regiões e tonalidades maiores (como em **C:⇆Eb:**, **C:⇆Ab:**, **C:⇆E:**, e **C:⇆A:**) são recursos "exclusivos da tonalidade maior" – não é consensual, pois alguns autores defendem que as possibilidades de expansão por *permutabilidade* menor-maior (como em **Cm:⇆E:**, e **Cm:⇆A:**) também são possíveis. Outras *vizinhanças* igualmente "não consensuais", supracitadas na *quarta instância*, que aparecem referenciadas na FIG. 6.5 são aquelas que Kostka (2006, p. 3) chamou genericamente de "relações de mediante duplamente cromáticas", i.e., correspondências de terceira do tipo **C:⇆Ebm:**, **C:⇆Abm:**, **Cm:⇆Em**, **Cm:⇆Am**, **Cm:⇆Ebm:** e **Cm:⇆Abm:**.[6]

Em um segundo viés, sutilmente diferenciado do acima exposto, temos que: a fundação destas novas vizinhanças de tônica (*submediante* e *mediante*) pode ser compreendida como uma conseqüência daquilo que Schoenberg chamou de "afinidade das tonalidades homônimas". A "transubstancialização [*Umwandlung*] de uma tonalidade menor [*Lá-menor ou Mi-menor*] em sua homônima maior [*Lá-Maior ou Mi-maior*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 303-304), ou a "permutabilidade entre maior e menor", não decorre propriamente (ou tão somente) da *resolução em picardia*, mas sim da "afinidade" de preparação concentrada em um mesmo **V7**:

> Isto possui uma analogia baseada na circunstância de que as dominantes (*sol-si-ré*) de tonalidades homônimas (*Dó-Maior* e *Dó-menor*) são iguais, e, por conseguinte, ao mesmo sol-si-ré pode suceder tanto um acorde maior quanto um menor (SCHOENBERG, 2001b, p. 318).
>
> Uma Dominante pode introduzir uma tríade maior ou menor, e pode ser a Dominante de uma região maior ou menor. A possibilidade de permutação entre maior e menor está ancorada na força da Dominante (SCHOENBERG, 2004, p. 74).[7]

Deste modo, para Schoenberg (inserido numa linhagem teórica na qual estão tratadistas como Sechter, como se vê na FIG. 6.10) esta "força da dominante" que sustenta tal capacidade de "permutabilidade" é uma *razão* que justifica as "relações cromáticas de terceira" como resultantes do *poder primaz* (natural) da "relação diatônica de quinta". Como esquematiza a FIG. 6.3, a "força" de **E7** faz com que Lá-menor e Lá-maior sejam regiões "fortemente aparentadas" (idem). E a força de **B7** faz com que as áreas tonais de Mi-menor e Mi-maior sejam "fortemente aparentadas".

FIG. 6.3 - A afinidade da dominante em comum entre áreas tonais (acordes, regiões e tonalidades) homônimas



Em suma, por conta dessa *picardia*, dessa *força de afinidade* (*transubstancialização* ou *permutabilidade*) – e, principalmente dos valores estético-ideológicos românticos projetados nessas sonoridades (LA MOTTE, 1993, p. 155-188; MEYER, 2000, p. 438-446) – o **VIm** se converte em **VI**, inaugurando o *acorde*, a *região* e a tonalidade da *submediante* (**A:** em **C:**), um *grau jônico* (i.e, um acorde potencialmente *maior* com **7M**, **6** e **9**) e uma *área tonal maior* que amplia consideravelmente as opções de sonoridade da função tônica. E o **IIIm** se converte em **III**, inaugurando o *acorde*, a *região* e a tonalidade da *mediante* (**E:** em **C:**), um *grau jônico* ou uma *área tonal maior* que introduz novos efeitos de função tônica numa tonalidade principal maior. Por um viés – valorizando o *potencial de recomeço* acumulado no lugar de chegada –, tais vizinhanças se explicam como uma re-utilização gradualmente expandida e criativa da força latente armazenada no efeito da *mutação* menor/maior herdado da cultura da *terça de picardia*.[8] Por outro viés – valorizando a potência acumulada no momento de preparação –, defende-se que, posto que a *força de uma dominante* é a mesma tanto na preparação para menor quanto na preparação para maior, o **V7** que anuncia um acorde ou região *menor* pode igualmente pré-anunciar um acorde ou região *maior*.[9]

Um terceiro mecanismo artístico deve se juntar ao patrimônio destas justificações. Mecanismo, da ordem dos *deslocamentos cromáticos lineares*, que pode valorizar um pouco mais a relação de mútua dependência que se estabelece entre os lugares de chegada e os meios de preparação. Uma espécie de *círculo vicioso* no qual o *meio de preparação* depende da definição do *lugar de chegada* que, por sua vez, depende de um *meio de preparação* que estabelece a expectativa dessa *chegada* e nos leva até ela. Esse terceiro viés explicativo – inseparável da cultura das *mediantes* e *submediantes* – ganha corpo na interpretação das simetrias ambíguas da *tríade*

aumentada. E já adianta algo de um importante fundamento artístico: os *lugares de chegada afastados devem ser contrabalançados através do uso de meios de preparação expandidos*.

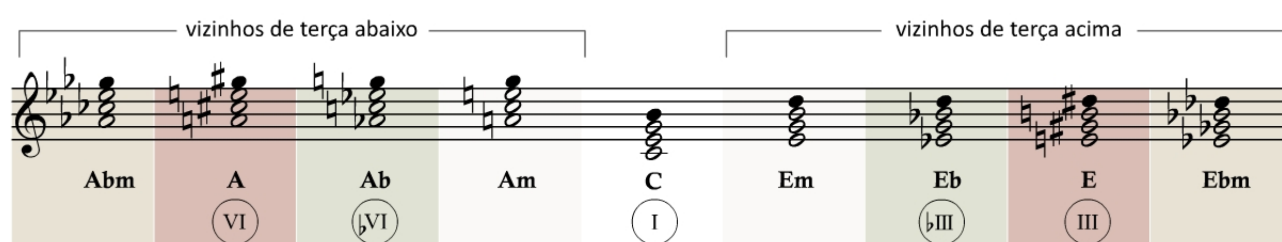
Conforme Cohn (2000), Todd (1988) e Saslaw (1992, p. 369-373), em torno de 1853 o teórico alemão Carl Weitzmann produziu a monografia "*Der übermässige Dreiklang*" (literalmente, *a tríade excessiva*) tecendo 32 páginas de considerações sobre a *tríade aumentada*.[10] Nessa monografia, Weitzmann demonstra que a *plurisignificância, ambigüidade* ou a multíplice *reinterpretação enarmônica* (*Mehrdeutigkeit*) de uma tríade aumentada pode transformá-la em um tipo especial de *acorde pivô* capaz de intermediar a correspondência entre várias vizinhanças sem afinidades diatônicas evidentes (FIG. 6.4). Dentre outras, destacam-se as vizinhanças de *mediante* e *submediante*.

Como se vê na FIG. 6.4a, uma tríade aumentada de **$C^{(\#5)}$**, **dó-mi-sol#**, enarmonicamente reinterpretada, possui os mesmos sons de uma tríade aumentada de **$E^{(\#5)}$**, **si#-mi-sol#**, o que oportuniza um vínculo funcional entre regiões sem parentesco aparente: com quinta aumentada, tônica **I** e mediante **III** soam idênticas. Como se vê na FIG. 6.4c, a tríade aumentada de **$C^{(\#5)}$** enarmonicamente reinterpretada como **$E^{(\#5)}$** pode assumir função de dominante secundária de **Am:** ou de **A:**, esta última, a *submediante*, é uma região relativamente distante (sem nenhum acorde diatônico em comum com **C:**) que pode ser aproximada via a intermediação da sonoridade de *quinta aumentada*.

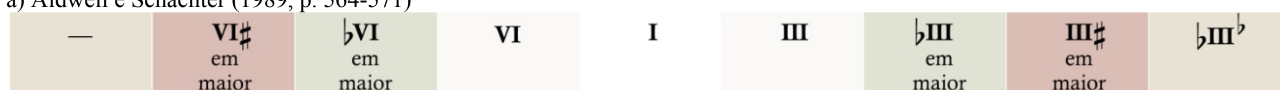
FIG. 6.4 - *Klänge* ("sons" no sentido de *acordes*, *regiões* ou *tonalidades*) relacionados à tríade aumentada através do simples deslocamento de semitom, a partir de Weitzmann, 1853, e Cohn (2000, p. 93) [11]

Recuperando os comentários do item 4 do Capítulo 1 (das memórias e atribuições agregadas ao valor funcional dos acordes) e posto este delineamento de três argumentos, arrazoados ou vertentes (digamos: 1. a capacidade de resolução por mutação da *terça de picardia*; 2. a força de preparação da *dominante em comum*; 3. a engenhosa intermediação da *quinta aumentada*) que, de modo geral, procuram dar conta da anexação das *mediantes* e *submediantes* ao rol das áreas tonais disponíveis em uma tonalidade maior, surge a ardilosa problemática dos rótulos: como referenciar, nomear, cifrar e classificar tais vizinhanças de terceira? Procurando evitar maiores dificuldades com a terminologia, a listagem (alfabética) comparativa que se apresenta na FIG. 6.5 traz uma amostragem (necessariamente parcial) que pode facilitar a apreciação dos diversos modos de dizer e, com isso, representar algo das diferentes compreensões destas "mediantes cromáticas" (BENWARD e WHITE, 1999, p. 179).[12]

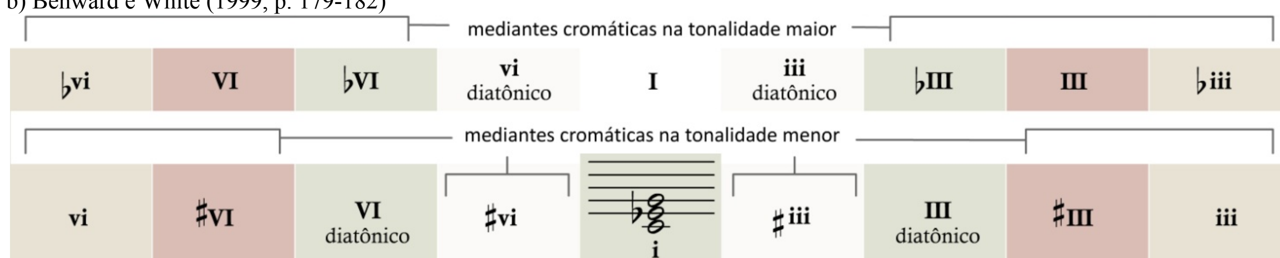
FIG. 6.5 - Diferentes entendimentos teóricos, termos e cifragens para as mesmas vizinhanças de terceira



a) Aldwell e Schachter (1989, p. 564-571)



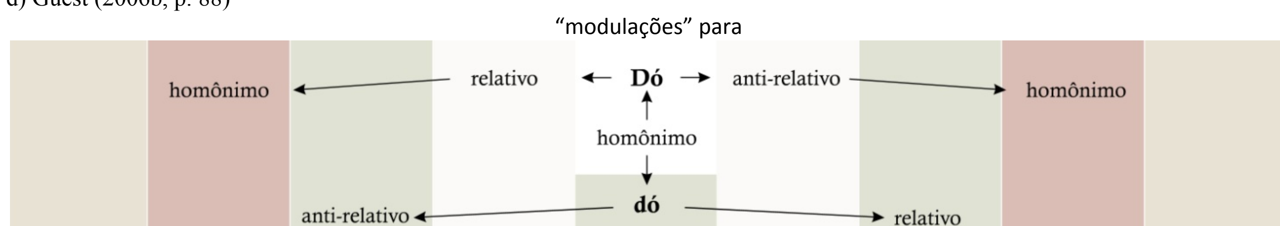
b) Benward e White (1999, p. 179-182)

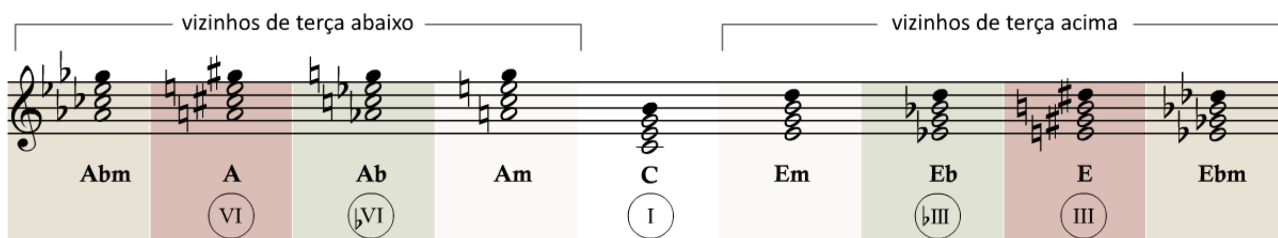


c) Freitas (1995, p. 147-150)

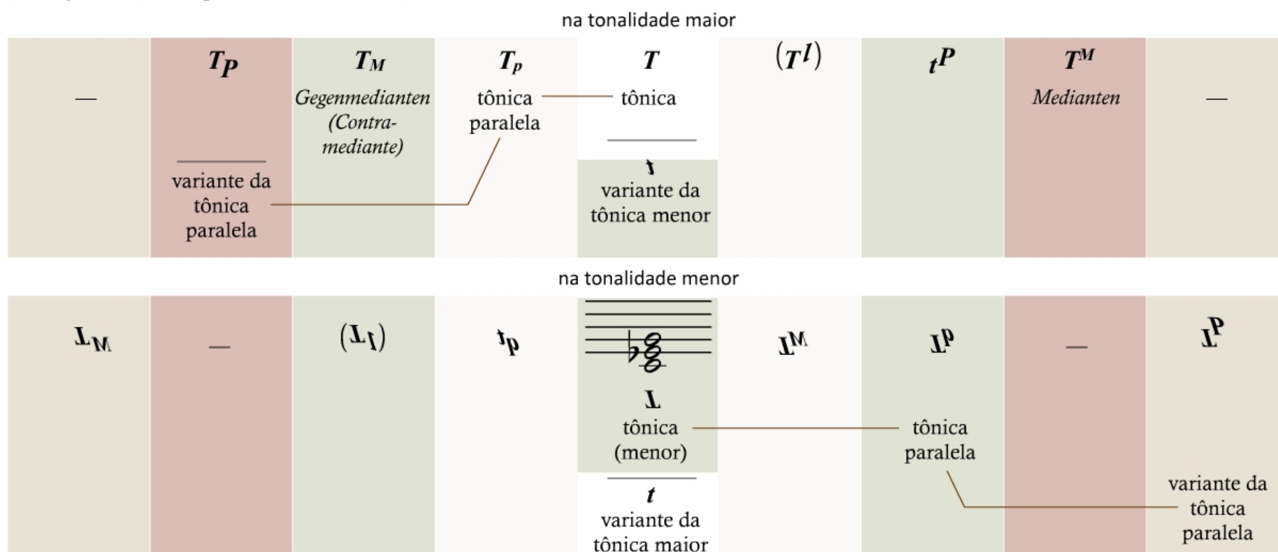


d) Guest (2006b, p. 88)



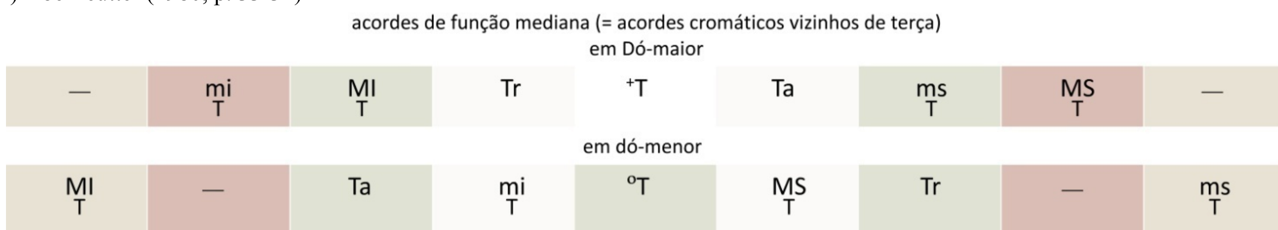


e) Karg-Elert (2007, p. Xviii, 52-53 e 200)



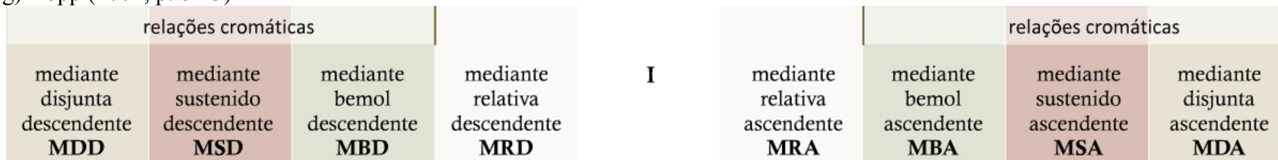
Onde: "*Ⅎ*" indica "*Leittonwechselklänge*" (*grosso modo*, é a chamada "anti-relativa") literalmente "trocar a fundamental pela sensível", p. ex., si-mi-sol (**Em**) em lugar de dó-mi-sol (**C**).

f) Koellreutter (1980, p. 33-34)
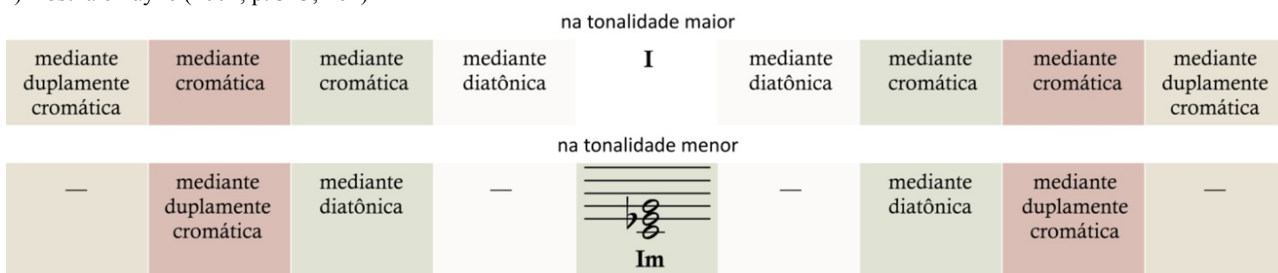


Onde: **MI** = acorde mediano inferior, vizinho de terça maior; **mi** = acorde mediano inferior, vizinho de terça menor; **MS** = acorde mediano superior, vizinho de terça maior; **ms** = acorde mediano superior, vizinho de terça menor. A relação com a função principal indica-se colocando o símbolo da função principal (**T**) abaixo do símbolo do acorde mediano.

g) Kopp (2002, p. 8-13)

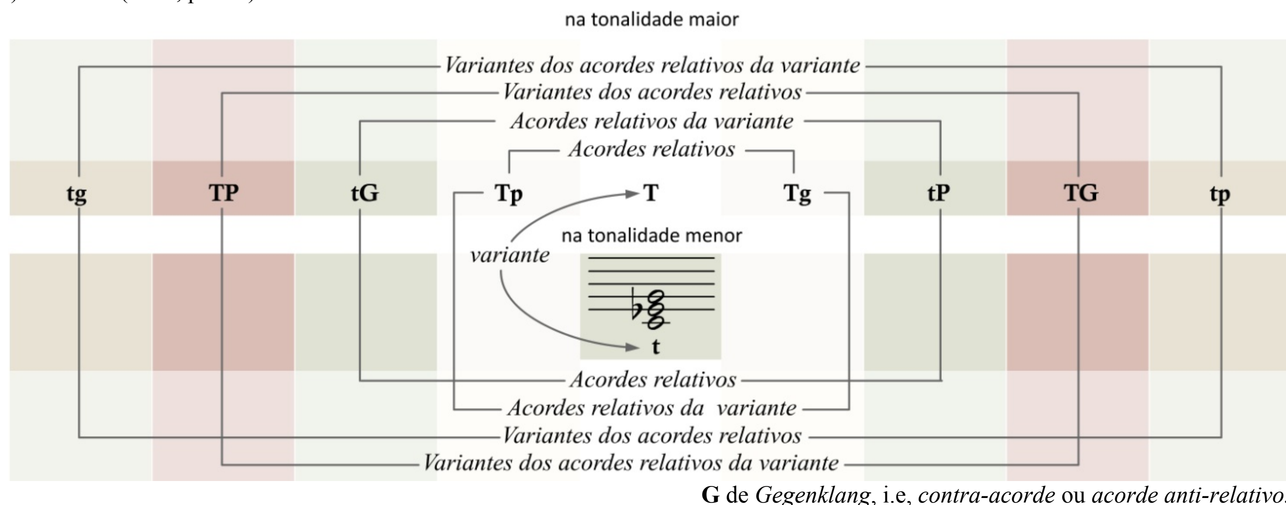


h) Kostka e Payne (2004, p. 313; 461)



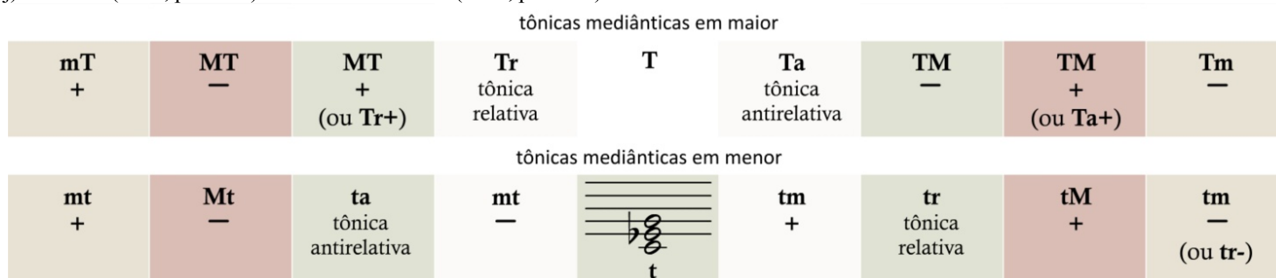
Abm	A	Ab	Am	C	Em	Eb	E	Ebm

i) La Motte (1993, p. 155)



G de *Gegenklang*, i.e, *contra-acorde* ou *acorde anti-relativo.*

j) Menezes (2002, p. 41-44) e Oliveira e Oliveira (1978, p. 48-53)



tônicas mediânticas em maior

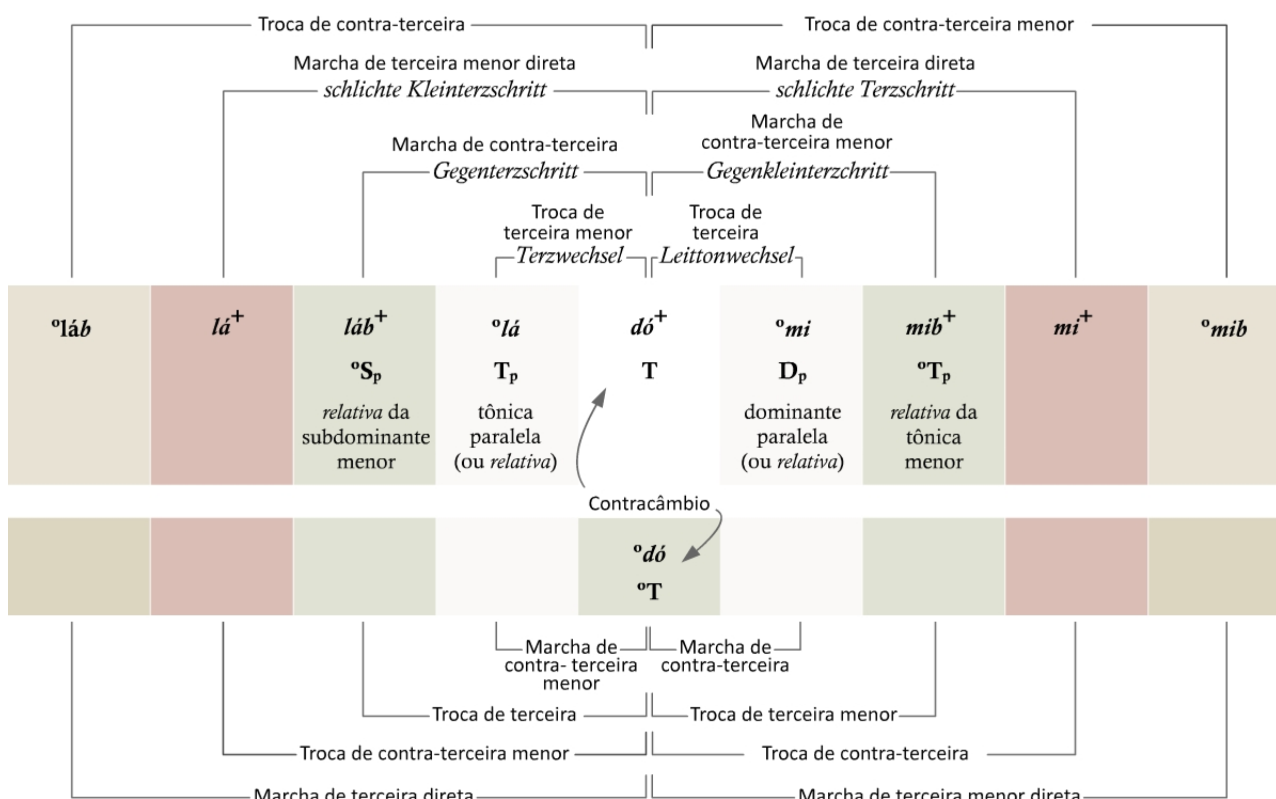
mT +	**MT** −	**MT** + (ou **Tr+**)	**Tr** tônica relativa	**T**	**Ta** tônica antirelativa	**TM** −	**TM** + (ou **Ta+**)	**Tm** −

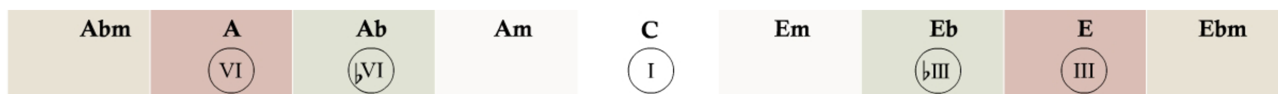
tônicas mediânticas em menor

mt +	**Mt** −	**ta** tônica antirelativa	**mt** −	**t**	**tm** +	**tr** tônica relativa	**tM** +	**tm** − (ou **tr-**)

Onde: **M**= acorde maior; **m** = acorde menor; se **M** ou m está antes ou depois de **T** ou **t**, indica que o acorde mediântico se distância por uma Terça descendente ou ascendente, respectivamente; + = distância de Terça Maior com relação a **T** ou **t**; - = distância de Terça menor com relação a **T** ou **t**. [13]

k) Riemann (1945, p. 102-104), cf. Kopp (2002, p. 72 e 91)

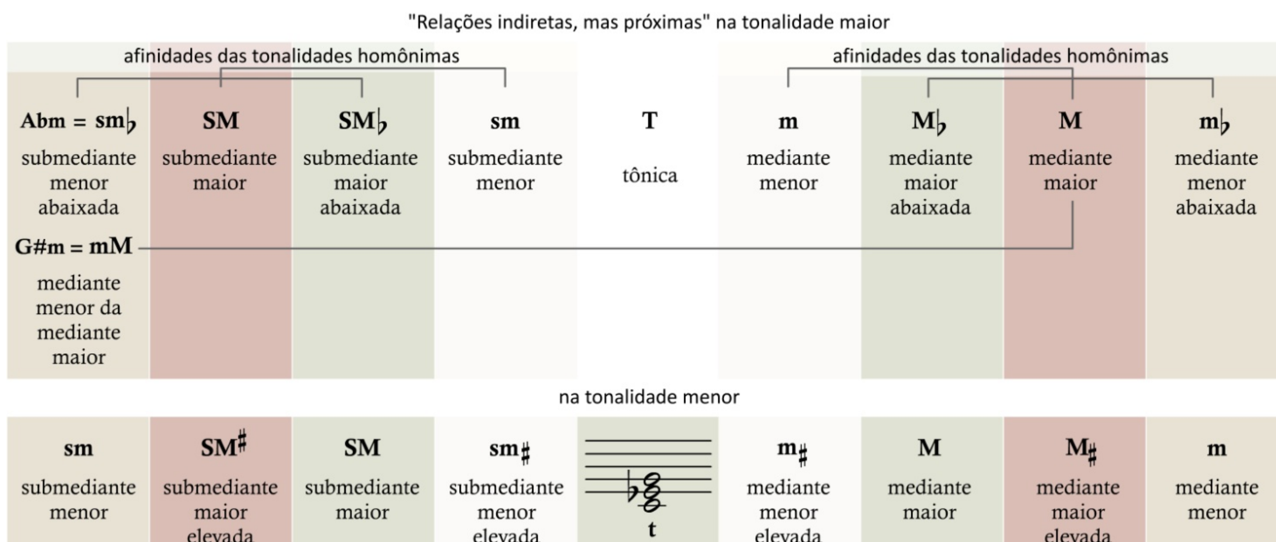




l) Rosen (2000, p. 337-360)



m) Schoenberg (2001b, p. 303-305; 2004, p. 38-39, 49, 79-83)



33 CICLOS DE TERCEIRA: O ELOGIO AOS PLANOS TONAIS ESTIRADOS

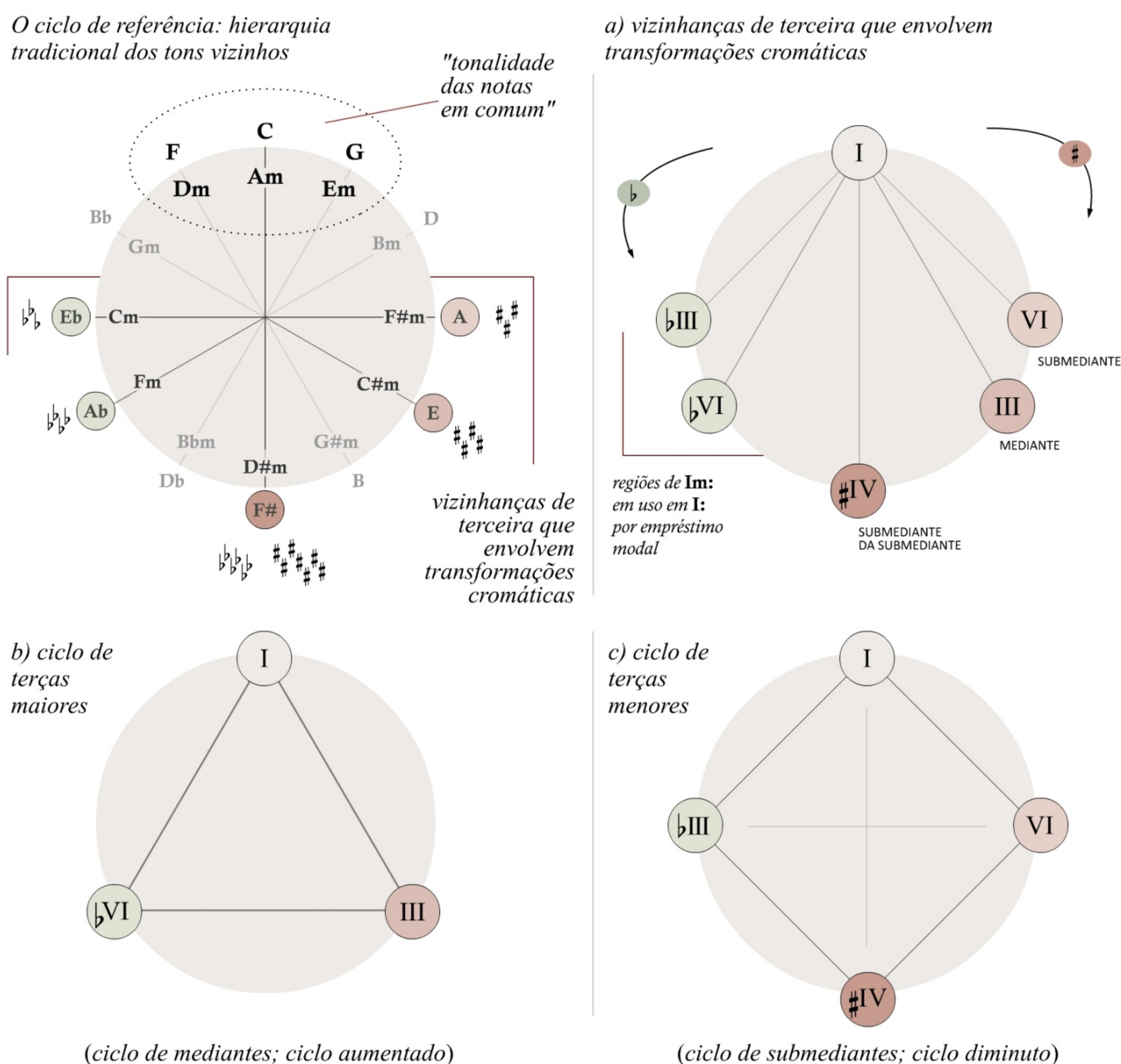
É claro que em uma disciplina, é preciso esclarecer o uso conceitual. Mas, em geral, o que é significativo é o leque e a sobreposição de sentidos. O complexo de significados indica uma argumentação complexa sobre as relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambas e as obras e práticas da arte e da inteligência.
Raymond Williams, *Palavras-chave* [verbete cultura] (2007. p. 122)

Depurando um pouco mais a *coleção de lugares* representados na FIG. 6.5 – coleção que, propositalmente, já não inclui as antigas vizinhanças de quinta – vamos alcançar outro *corpo elástico*. Um subconjunto *multi-diatônico* reconhecido por seu amplo potencial teórico-empírico e revelador de uma predileção estilística que valoriza ainda mais a força expressiva das harmonias estiradas. Esta *re*-escolha, a princípio, pode ser descrita por meio de uma abstração progressiva *simples* que gera (ou revela) os *lugares* de alguns planos tonais consideravelmente complexos: invisibiliza-se as *áreas tonais menores*, ou seja, valoriza-se as *áreas tonais de modalidade maior* que, pela *inovadora* relação de terceira (maior ou menor, abaixo ou acima), circunvizinham *cromaticamente* um **I** grau maior (i.e., **bVI:←VI:←I:→bIII:→III:** ou **Ab:←A:←C:→Eb:→E:**).

A esse grupo de áreas tonais prediletas acrescenta-se a avançada área tonal que, provisoriamente, pode-se chamar de “submediante da submediante” (i.e., o lugar de chegada assentado no distante **#IV:**, ou **bV:** por equivalência enarmônica). Área que, estrategicamente, produz (reproduz) *vizinhanças de terceira* dos *vizinhos de terceira* de um **I** grau. Por fim, como

mostra a FIG. 6.6a, reorganiza-se este material – que já foi chamado de "a face musical do romantismo" (TISCHLER, 1958) – em um desenho de círculo, uma representação que procura *ancoragem* na consagrada representação teórica do ciclo de quintas. Dentro deste dileto subconjunto (FIG. 6.6a), transitando por muitas ou por algumas das regiões aqui elencadas, diferentes planos tonais *livres* (ou *assimétricos*) são possíveis. Contudo, dois pré-trajetos específicos se tornaram esquemas favoritos na *reafirmação* daqueles "três cânones gerais da Beleza: *unidade*, *complexidade* e *intensidade*" (cf. NATTIEZ 2005b, p. 13). Estes dois pré-trajetos – ou "*ciclos intervalares"*, já que a representação concentra-se nos *intervalos* que podem gerá-los (STRAUS, 2000, p. 117) –, são conhecidos como: *ciclo de terças maiores* e *ciclo de terças menores* (FIG. 6.6b e FIG. 6.6c), trajetos "simétricos" ou "eqüidistantes" que subdividem a oitava em 3 ou 4 partes iguais.

FIG. 6.6 - Ciclos de terceira entre áreas tonais (acordes, regiões ou tonalidades) maiores [14]



Como se observa, estes dois desenhos *mais depurados* ou *escolhidos* (FIG. 6.6b e FIG. 6.6c) guardam semelhanças e correlações com outras *estruturas simétricas* familiares na cultura tonal. O *ciclo de terças maiores* assemelha-se a uma *tríade aumentada* e está correlacionado com a temática da *escala hexatônica* (a escala de seis tons, dita *escala de tons inteiros*). O *ciclo de terças menores* assemelha-se a uma *tétrade diminuta* e está correlacionado com a temática da *escala octatônica* (a escala conhecida por diferentes nomes que divide a oitava em um padrão recorrente de tom-semitom, ou vice versa).[15] Tais semelhanças e correlações são sugestivas e possuem implicações diversas, porém, do ponto de vista harmônico tonal, é essencial que os *lugares* dos ciclos não sejam considerados apenas como notas (constituintes de *tríades aumentadas*, de acordes *diminutos* ou de *escalas simétricas*), e sim como áreas tonais (acordes, regiões e tonalidades) funcionalmente pré-combinadas que auxiliam o estabelecimento ou o mapeamento analítico de planos tonais estirados (cf. LENDVAI, 2003, p. 13).

A formulação de Herrera (1995b, p. 117-121) é representativa de um entendimento que percebe estes subconjuntos pré-combinados como um "sistema de composição" próprio e particular que alguns autores da *jazz theory* chamam de "sistema multitônica":

> Este sistema de composição está baseado em uma modulação constante de maneira que um tom não se estabelece mais do que outro. [...] A forma para escolher as múltiplas tônicas que vão sustentar a composição [...] consiste em dividir a oitava em partes iguais e modular regularmente [...] através delas. [...] A divisão da oitava por meio do intervalo de terceira menor dá quatro partes, ou seja, quatro tônicas e é um dos ciclos usados normalmente. Se o intervalo de terceira maior é usado para dividir a oitava, o resultado é o de três partes iguais; este é sem dúvida, o sistema preferido. [...] A divisão da oitava em três ou quatro partes permite o movimento entre as tônicas à frente ou atrás [i.e, em sentido horário ou anti-horário] (HERRERA, 1995b, p. 117-121).[16]

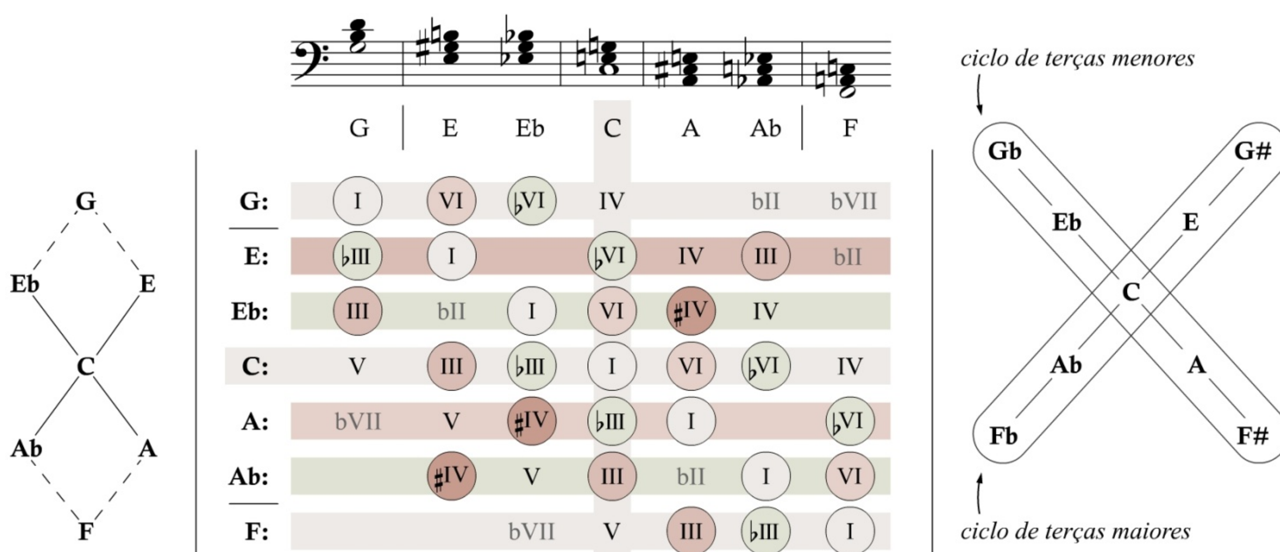
De modo geral é possível notar que esta noção – "sistema multitônica" – guarda também correlações com aquela noção que, no campo acadêmico, ficou conhecida como "*tonal pairing*". Um *emparelhamento* ou *equiparação tonal* que, por sua vez, amplia o número das "tônicas" do dispositivo teórico-analítico que Robert Bailey chamou de "*double-tonic complex*" (cf. KINDERMAN e KREBS, 1996, p. 17-18).

> O conceito de *equiparação* tonal [*tonal pairing*], proposto primeiramente por Bailey em 1985, admite que dois tons ou duas tônicas distintas possam ocupar o mais alto nível hierárquico de uma organização tonal. Na analise de Bailey do primeiro ato de *Tristan und Isolde*, um par de tríades A/C é identificado como dupla-tônica [*double-tonic*]. Para Bailey "cada tríade pode servir de local representativo de um complexo tônica. Entretanto, dentro desse complexo, a cada momento, um dos dois elementos exerce a posição principal, enquanto o outro permanece subordinado". [...] Lewis elaborou uma lista com as técnicas mais freqüentes empregadas na equiparação tonal: "exploração das funções harmônicas ambíguas e comuns. Implicação de duas tônicas em alternância ou sucessão. Uso de uma tônica para resolver a dominante de outra. Superposição direta de linhas e texturas subentendendo uma tônica naquilo que implica outra" (DUDEQUE, 2005a, p. 124).[17]

Revisando entendimentos da noção de "*double-tonic complex*" de Bailey (1985, p. 120-126) em diversos estudos, Bribitzer-Stull sintetiza: "tonalidade dupla" é um complexo (um *sistema* ou um *conjunto*) no qual a tradicional polaridade entre duas "harmonias intimamente relacionadas" – i.e., aquela "oscilação entre o modo maior e seu relativo menor" (**C⇆Am**), que LaRue (1989, p. 40) chamou de "tonalidade bifocal" – é amplificada por uma tensão entre tonalidades "opostas e remotamente relacionadas". Neste "complexo", as tônicas são "pólos entre os quais a música oscila" e, de maneira característica, as diferentes tônicas estão separadas "por um intervalo de terça maior ou menor" (BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 323-325).[18]

Na esquematização geral deste "complexo" múltiplo, Bailey (1985, p. 120) não usa a imagem do "círculo". Emprega o recurso da representação em rede para descrever um potencial de numerosas relações funcionais – múltiplos significados (*Mehrdeutigkeit*) – ainda mais abrangente do que aquele que se observa nos conjuntos simetricamente escolhidos dos "ciclos de terceira". Para tanto, como mostra a FIG. 6.7, Bailey leva em conta relações de "emparelhamento" ou "equiparação" tonal que, envolvendo áreas tonais maiores, se instalam entre estas extraordinárias vizinhanças de terceira que implicam transformações cromáticas (i.e., **bVI:⇆VI:⇆I:⇆bIII:⇆III:** ou **Ab:←A:←C:→Eb:→E:**) e também entre as ordinárias vizinhanças de quinta (i.e., **IV:⇆I:⇆V:** ou **F:⇆C:⇆G:**) que assim, re-misturadas, se renovam.

FIG. 6.7 - Potencial de *equiparação tonal* entre vizinhanças de quintas e terceiras, a partir de Bailey (1985, p. 120)



Voltando ao âmbito dos seletos ciclos de terças menores e maiores, Herrera sublinha: nestes ciclos eqüidistantes "todos os tons implicados seriam igualmente importantes" (HERRERA, 1995b, p. 120). Esta sutil ressalva ("seriam" e não "são") é *funcionalmente* significativa, pois em termos de uma geometrização auto-regulada ("pura" ou "absoluta"), os acordes dos ciclos parecem nos encantar e nos convencer de que: sim, existe *uma suposta igualdade entre eles.*

Em diversos cenários da vida humana, a estrutura do *círculo fechado* é dada como imagem da *equivalência*, o símbolo-*mor* da "uniformidade" (cf. TARTARKIEWICZ, 2002, p. 162). Falando da arquetipia associada ao círculo, Jung (2008, p. 42 e 421) comenta a mônoda esférica do cosmogonismo pitagórico; a imagística evocada pelo "anel"; o antiqüíssimo e perene símbolo da "serpente [ou Dragão] que engole a própria cauda" (*Ouroboros*, "o um, o todo"); a "incrível semelhança" da vibração das ondas sonoras com a "Mandala", o "círculo mágico que representa simbolicamente a luta pela unidade total".

Contudo, como se sabe, na arte da tonalidade harmônica as hierarquias não se embasam somente no distanciamento (objetivo, numérico, geométrico) das fundamentais dos acordes. A *desuniformidade* ou *diferenciação* de um lugar/função tônica (ou seja, o elogio ao *equilíbrio entre grandezas desiguais*) decorre de relações assimétricas combinadas, dinâmicas e diversas: decorre do apego aos usos e culturas anteriores; das convenções de gênero, estilo, elocução e pronunciação; das insistências da métrica (versificação, periodização, acentuação, repetição) e forma musical; de valores de começo, meio e fim; das relações de antecedente/conseqüente; da letra e das rimas; das notas da melodia; das qualidades das cadências, etc. Os centros tonais "parecem ter igual importância" (LARUE, 1989, p. 40) que, de fato, não têm.

Com isso – considerando contributiva a noção de que os *tons* dos *ciclos simétricos de terceira* mantêm entre si uma correlação multitônica *funcionalizada* (ou seja, uma *correlação desigual*)[19] e que, em tais ciclos, os acordes/graus capazes de expressar a função tônica não são sempre ou incondicionalmente "um novo tom", um novo "**I** grau" principal – formulações como a de Herrera sofrem pequenos ajustes no âmbito do presente estudo: o trânsito pelos lugares dos ciclos não configura, necessariamente, uma "modulação" (no sentido rígido de "mudança para outra tonalidade"). Tal trânsito é ainda uma "conseqüência [...] do princípio de *monotonalidade*" (SCHOENBERG, 2004, p. 37). Os *ciclos* não são propriamente um "sistema de composição" (no sentido rígido de um conjunto de relações lógicas outras, apartadas ou independentes do "sistema" tonal como um todo). Tais *ciclos simétricos* são sim uma engenhosa "estratégia":

> As estratégias são escolhas compositivas realizadas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras de estilo. Para todo estilo específico há um número finito de regras, no entanto há um número indefinido de estratégias possíveis para realizar ou exemplificar essas regras (MEYER, 2000, p. 43-44).
>
> As estratégias que sobrevivem – aquelas que são reproduzidas – devem possuir propriedades como simetria, coerência, estabilidade e certo grau de redundância. Dado que são especialmente memorizáveis e sua estrutura fundamental pode ser facilmente reproduzida, estes modelos podem ser estendidos e elaborados significativamente sem perder sua identidade e capacidade de dar forma a experiência musical (MEYER, 2000, p. 48).[20]

O que causa essas e, com efeito, resulta dessas “estratégias” eqüidistantes **I⇆bVI⇆III⇆I** (o ciclo de terças maiores) e **I⇆bIII⇆#IV⇆VI⇆I** (o ciclo de terças menores) são suas consabidamente generosas *capacidades de inter-implicações funcionais*. *Capacidades* que, em um nível mais técnico e teórico, se apóiam no princípio da “troca de cor” (LA MOTTE, 1993, p. 157) da nota em comum. Em outro nível, mais artístico e cultural, estas *capacidades* se sustentam no repertório, i.e., se confirmam na força dos feitos artísticos notáveis, nas obras-primas que conseguiram seus efeitos por meio dessas *equiparações*. Em outro nível ainda, mais poético e metafórico, tais *capacidades* se alimentam da força que tem aquilo que pode até *ser outro e estar longe*, mas que, no íntimo (no *profundo*, na *subjacência*), é percebido como *o mesmo e está perto*. A afinidade entre **C:⇆Ab:⇆E:⇆C:** e entre **C:⇆Eb:⇆F#:⇆A:⇆C:** é deste tipo: não é algo dado de antemão, não é um elo *obrigatório* (sistêmico) e *natural* (diatônico). É uma afinidade eletiva, *proposital* e *cultivada*, que quer se diferenciar como única (ou ao menos como não *trivial*) e por isso se reserva como *estratégia* tão estimada.

Retomando a metáfora *anfibológica* de Barce (1978, p. 24) e com a ajuda da FIG. 6.8, vamos notar que, entre os lugares destes ciclos eqüidistantes instala-se uma viciosa *multivalência* que, gerando leituras equiparadas sem começo e sem fim, só alcança alguma elucidação *funcional* quando inserida em uma ordem sintática (i.e., quando o lugar/função destes acordes ou regiões está efetivamente fixo em um segmento formal). Tal *anfibologia* ou *múltiplo sentido* (*Mehrdeutigkeit*) abranda *a coesão* lógica dos “tons vizinhos” tornando-a obscura, incerta e, conseqüentemente, uma razão *menos ingênua*, *menos previsível* e menos *perfeita*. Assim, aceita – em determinados cenários tonais – como mais *intensa*, *abstrata, ampla* e *complexa*, tal estratégia lógico-poética mostra uma força de coerência *sui generis* capaz de gerar *planos tonais* dotados de novo vigor e expressividade diferençada.

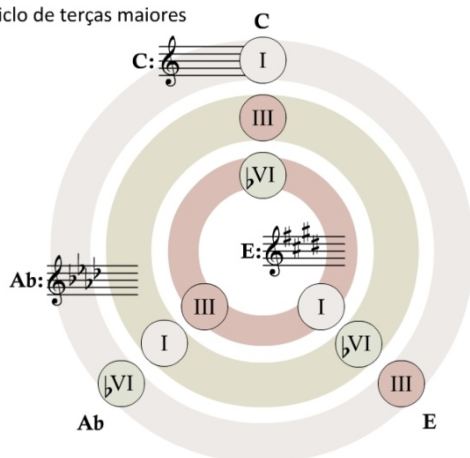
Em um recorte (dividindo a oitava em três intervalos iguais, FIG. 6.8a), na *célula mater* do ciclo de terças maiores (**C:⇆Ab:**), o fato é que **Ab:** está em **C:** como **bVI**, grau de empréstimo modal, uma subdominante de **Cm:** em uso na tonalidade homônima maior. Mas, numa duplicidade técnica de alto rendimento poético, também é fato que **C:** está em **Ab:** como **III**, o célebre acorde ou região de *mediante*. Com isso, seja como for, **Ab:** tem lugar/função em **C:** e **C:** tem lugar/função em **Ab:**. Este potencial de *atração mútua* da anfibológica célula *mater* **C:⇆Ab:**, capaz de instituir chegada definitiva ou provisória (principal ou secundária), é imitado (contando com eventuais enarmonias a célula é literalmente transposta e seqüenciada) gerando uma rede de *plurisignificados* – a capacidade “multitônica” destacada por Herrera (1995b, p. 117).

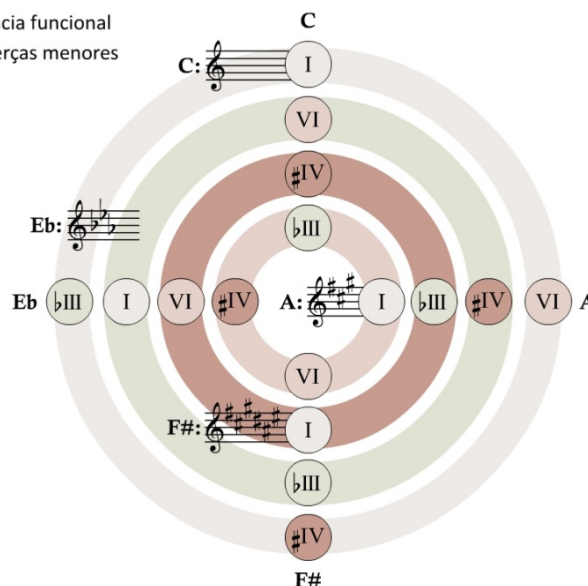
Como mostra Cinnamon (1986, p. 3-5), no seqüenciamento do molde (de terça maior abaixo) "**I→bVI**", o acorde ou área tonal de **C:** é **III** em **Ab:**, ao passo que **Ab:** (ou **G#:**) é **III** em **E:** e, por sua vez, **E:** é **III** em **C:** fechando o complexo "**C:→Ab:→E:→C:**". No sentido inverso deste mesmo ciclo, i.e., no seqüenciamento do "quase infinito circuito de trocas ascendentes de mediantes" (KARG-ELERT, 2007, p. 277) "**I→III**", o acorde ou área tonal de **C:** é **bVI** em **E:**, o passo que **E:** (ou **Fb:**) é **bVI** em **Ab:** e, por sua vez, **Ab:** é **bVI** em **C:** fechando o "aumentado" sistema "**C:→E:→Ab:→C:**".

Em outro recorte (dividindo a oitava em quatro partes iguais na FIG. 6.8b), na *célula mater* do ciclo de terças menores (**C:⇆Eb:**), "**Eb:** está em **C:**" como **bIII**, o célebre grau de empréstimo modal (a *tônica relativa* de **Cm:** em uso na tonalidade homônima maior). Mas, noutra duplicidade de reconhecida eficiência tonal, o "**C:** está em **Eb:**" como **VI,** o notório lugar da *submediante*. Com isso, como **bIII**, **Eb:** é lugar de tônica em **C:**. E por seu turno, como **VI**, **C:** é lugar de tônica em **Eb:**. A *imitação* (i.e., a transposição com enarmonias e seqüenciamento) desta célula (**C:⇆Eb:**) gera a outra rede de funcionalidades mútuas, que poderia ser descrita da seguinte maneira:

No seqüenciamento do molde (de terça menor abaixo) "**I→VI**", o acorde ou área tonal de **C:** é **bIII** em **A:**, **A:** é **bIII** em **F#:**, **Gb:** é **bIII** em **Eb:**, e **Eb:** é **bIII** em **C:** fechando o "quase infinito" ciclo de submediantes "**C:→A:→F#:→Eb:→C:**". No sentido inverso, i.e., no seqüenciamento do molde (de terça menor acima) "**I→bIII**", o acorde ou área tonal de **C:** é **VI** em **Eb:**, **Eb:** é **VI** em **Gb:**, **F#:** é **VI** em **A:** e, por fim, **A:** é **VI** em **C:** fechando o "diminuto" ciclo "**C:→Eb:→F#:→A:→C:**". Vizinhos em relação *multitônica* para a *jazz theory*, ou áreas tonais ajustadas numa espécie de "*ordre omnitonique*" como diria Fétis nas primeiras décadas do século XIX.[21]

FIG. 6.8 - Multivalência funcional nos ciclos de terceira maior e menor



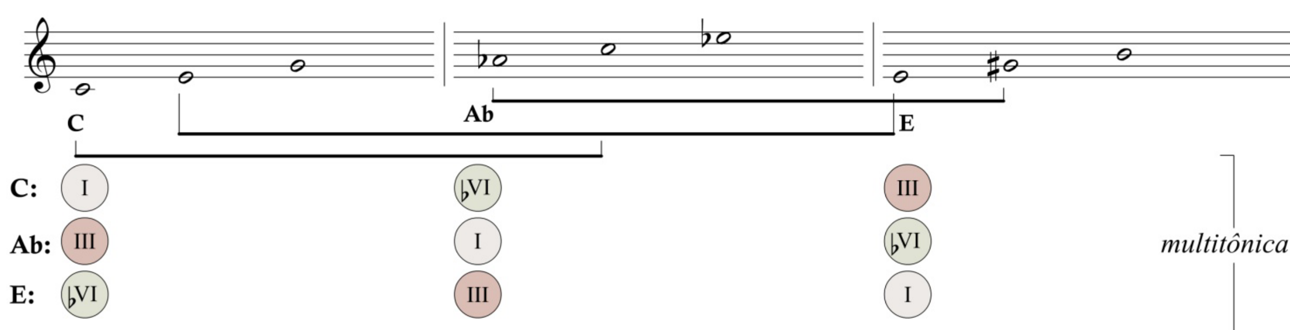


No âmbito restrito da harmonia triádica destaca-se que estas poderosas combinações eqüidistantes **C:⇆Ab:⇆E:⇆C:** e **C:⇆Eb:⇆F#:⇆A:⇆C:** possuem ao menos *uma* redentora nota em comum. Tal nota comum – ou este "*vinculum substantiale* da concatenação harmônico funcional" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 114) –, mudando de cor (mudando de diatonismo) e, conseqüentemente, mudando sua capacidade expressiva conforme o *acorde do momento*, desempenha o papel de um *mínimo denominador comum* responsável pela afinidade entre esses lugares aparentemente tão afastados. Contudo, nos gêneros e estilos das músicas tonais que trabalham com empilhamentos de terças mais amplos (i.e., no âmbito das *tétrades* combinadas com *tensões*), essa única nota comum entre os acordes dos ciclos simétricos se faz acompanhar de várias outras notas de vínculo.

Nesses dois contextos – um, o mundo das *tríades*, outro o mundo das *tétrades com tensões*, posto que ambos são efetivos no campo das músicas populares – a FIG. 6.9 procura assinalar a(s) nota(s) comum(s), i.e., as nota(s) que pertence(m) a dois ou mais acordes no âmbito dos *ciclos eqüidistantes de terceira*. Dessa maneira a figura procura dar uma visualização do potencial técnico e expressivo da "troca de cor de uma nota central" (LA MOTTE, 1993, p. 157). Essa *nota central*, ou *nota pivô*, no contexto das *tríades* será capaz de desempenhar, tanto no acorde de saída quanto no acorde de chegada, o papel de fundamental, de terça ou de quinta (FIG. 6.9a e 6.9c). Já no contexto das *tétrades com tensões* as possibilidades de notas em comum são muitas e podem ser pré-experimentadas a partir da FIG. 6.9b e FIG. 6.9d. Retomando o que foi observado na FIG. 6.4, note-se na FIG. 6.9b a singular capacidade da *quinta aumentada* atuar como elo entre acordes ou regiões "indiretas, mas próximas" (SCHOENBERG, 2004, p. 79): a princípio **C:**, **Ab:** e **E:** são *sons* (notas, acordes, regiões, tonalidades) consideravelmente distintos, mas com a mutação "**#5**" as tríades sobre **I**, **bVI** e **III** mostram-se idênticas! I.e.: reinterpretadas enarmonicamente as tríades **C**$^{(\#5)}$, **Ab**$^{(\#5)}$ e **E**$^{(\#5)}$ são *anagramas* umas das outras. Re-arranjos das mesmas notas.

FIG. 6.9 - Afinidades por nota(s) comum(s) entre os lugares eqüidistantes nos ciclos de terceira

a) Nota comum entre as tríades no ciclo de terças maiores



b) Notas comuns entre as tensões disponíveis e as notas das tétrades no ciclo de terças maiores

jônico 9 6 · lídio 9 #11 6 · jônico 9 6
C7M · Ab7M · E7M
"jônico(#5)" (#5) · "lídio (#5)" (#5) · "jônico(#5)" (#5)
C7M(#5) · Ab7M (#5) · E7M(#5)

c) Nota comum entre as tríades no ciclo de terças menores

	C	Eb	F#	A
C:	I	♭III	♯IV	VI
Eb:	VI	I	♭III	♯IV
F#:	♯IV	VI	I	♭III
A:	♭III	♯IV	VI	I

multitônica

d) Notas comuns entre as tensões disponíveis e as notas das tétrades no ciclo de terças menores

jônico 9 6 · jônico 9 6 · jônico 9 6 · jônico 9 6
C7M · Eb7M · F#7M · A7M

Na *arte* esses celebrados *ciclos* são recursos que se misturam e, afora condições de "estilo intraopus" (MEYER, 2000, p. 50) – ou seja, obras específicas severamente compostas conforme um ciclo ou outro (como as que se destacam a seguir)[22] –, raramente podemos falar, em separado, do *ciclo de terças maiores*, do *ciclo de terças menores* e dos *ciclos combinados* ou *assimétricos* (aqueles que misturam progressões de terças maiores e menores):

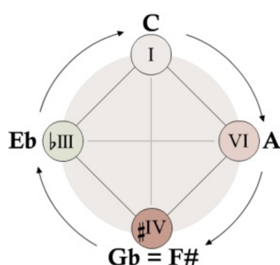
> A utilização dos ciclos não tem porquê ser rigorosa e de fato, a maioria dos autores que os usam em música moderna utilizam só a idéia geral e rompem os ciclos livremente quando acreditam que a música poderá se distanciar demasiadamente do ouvido (HERRERA, 1995b, p. 117-121).

Com isso, o *destaque* que a seguir se dá ao *ciclo de terças maiores* – e, conseqüentemente, a menor atenção dispensada aos "centros tonais que se deslocam por terças menores" (LEVINE, 1995, p. 366-367)[23] – deve ser entendido como um *destaque* conjuntural: uma atenção especial motivada pelo interesse que este plano tonal específico despertou na teoria da música popular a partir das discussões em torno da temática "*Giant Steps*".

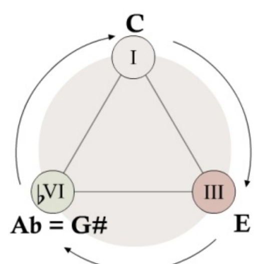
34 DOS CICLOS DE TERÇAS MAIORES E SUA FORTUNA RARA E PRESTIGIOSA

Eu sento e toco progressões e seqüências de acordes e, no fim,
tiro uma música – ou mais de uma – de cada probleminha musical.
John Coltrane [24]

Conforme Wason (1995, p. 58), a parte mais original da discussão apresentada por Simon Sechter (1788-1867) sobre as trocas enarmônicas "ocorre quando Sechter mostra métodos para modular 'diatonicamente' através de ciclos de intervalos iguais": ciclos simétricos de *terceira menor* e de terceira maior. Wason faz referência ao §2 da quarta parte, "*Von den enharmonischen verwechslungen*" (literalmente "da confusão enarmônica") do primeiro volume do tratado "*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*" (*Princípios de composição musical*) publicado por Sechter em 1853. Nesse §2, recorrendo ao sempre presente mito rousseauniano do *caminhante*, Sechter nos propõe uma "fantasiosa viagem" [25] narrando de maneira sucinta e descomplicada os *passos* que devem ser dados em direção aos *lugares de chegada* que podemos conhecer estudando os complicados "probleminhas" dos ciclos. Diz ele, "em se querendo percorrer mais rápido [ou atalhar] o círculo [de quintas] têm-se os seguintes (re)cursos" [ou "meios"]:



[O círculo de terças menores, o percurso **I→vi/VI**] Partindo de C maior tome o caminho para A menor, mas uma vez que você vem de uma Dominante, pare em A maior.[26] De lá pegue a estrada para F# menor, mas pare em F# maior; depois de confundir (enarmonizar) F# maior com Gb maior, tome o caminho para Eb menor, mas conclua em Eb maior; pegue o caminho para C menor, mas conclua em C maior, assim o círculo se fecha [FIG. 6.10a].



[O círculo de terças maiores, o percurso **I→iii/III**] Partindo de C maior tome o caminho para E menor, mas pare em E maior. De lá pegue a estrada para G# menor, mas pare em G# maior; depois de confundir (enarmonizar) G# maior com Ab maior, tome o caminho para C menor, mas conclua em C maior [FIG. 6.10b] (SECHTER, 1853, p. 205).

Para evitar *extravios*, Sechter percorre estes dois roteiros mostrando as notas na partitura (FIG. 6.10). Em cada um, o *caminho tomado* (i.e., o "meio de preparação" empregado para alcançar

os distantes "lugares de chegada"), em princípio, é convencional e conhecido (são segmentos de ciclos de quintas diatônicas). Mas – tirando proveito de sinais sonoros estereotipados (as mutações cromáticas provocadas pelas *dominantes secundárias* e pelas *terças de picardia*) e de maquinações sistêmicas ou "idéias" que por si só não soam (i.e., a duplicidade de sentido, *Mehrdeutigkeit*, a enarmonia) –, Sechter nos mostra algo realmente surpreendente aqui.

Com os ciclos de terceiras estamos aprendendo caminhos que enfraquecem o "*vinculum substantiale* das notas em comum" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 114), i.e., aprendendo a atenuar dois elos tradicionais – por um lado (o caminho da terça menor descendente), atenuar o elo entre um "**I** grau maior e sua relativa menor" (no caso da FIG. 6.10a) e, por outro lado (o caminho da terça maior ascendente), atenuar o elo entre um "**I** grau maior e sua anti-relativa menor" (na FIG. 6.10b) – reinventando-os em duas espécies de *moldes para transposições simétricas* e *limitadas*. Em cada um dos dois ciclos, por *picardia*, perdemos uma das duas notas em comum, mas ganhamos áreas tonais (acordes, regiões, tonalidades) diferenciadas, longínquas e vantajosamente incomuns. Na FIG. 6.10 algumas cifragens foram adicionadas ao original de Sechter (1853, p. 205), visam favorecer o estudo das "duplicidades de sentido" (*Mehrdeutigkeiten*) que aqui são exploradas tanto na elaboração dos meios de preparação quanto na descoberta dessas *paragens eqüidistantes* pelas quais passamos nestes trajetos maximamente estirados.

FIG. 6.10 - Os caminhos pelos ciclos de terceira (menor e maior) indicados por Sechter, 1853

a) A solução de Sechter para o ciclo descendente de terças menores

[melodia: resultante octatônica]
picardia
NB.
picardia
picardia
picardia
I, III VI II V I, III VI II V I, III VI II V I, III VI II V I
C F Bm7(b5) E7 A D G#m7(b5) C#7 F# = Gb Cb Fm7(b5) Bb7 Eb Ab Dm7(b5) G7 C
segmento de ciclo de quintas em duplo sentido
C: Am:
A: F#m:
Gb: Ebm:
Eb: Cm:
C: I VI #IV bIII I
A: bIII I VI #IV #IV
F#: = Gb: bIII I VI #IV
Eb: bIII I VI

b) A solução de Sechter para o ciclo ascendente de terças maiores

[*resultante hexatônica*]
soprano
tenor alto
picardia *picardia* NB. *picardia*

I, VI II V I, VI II V I, VI II V I

C F#m7(b5) B7 E A#m7(b5) D#7 G# = Ab Dm7(b5) G7 C

segmento de ciclo de quintas em duplo sentido
C: Em: E: G#m: Ab: Cm:

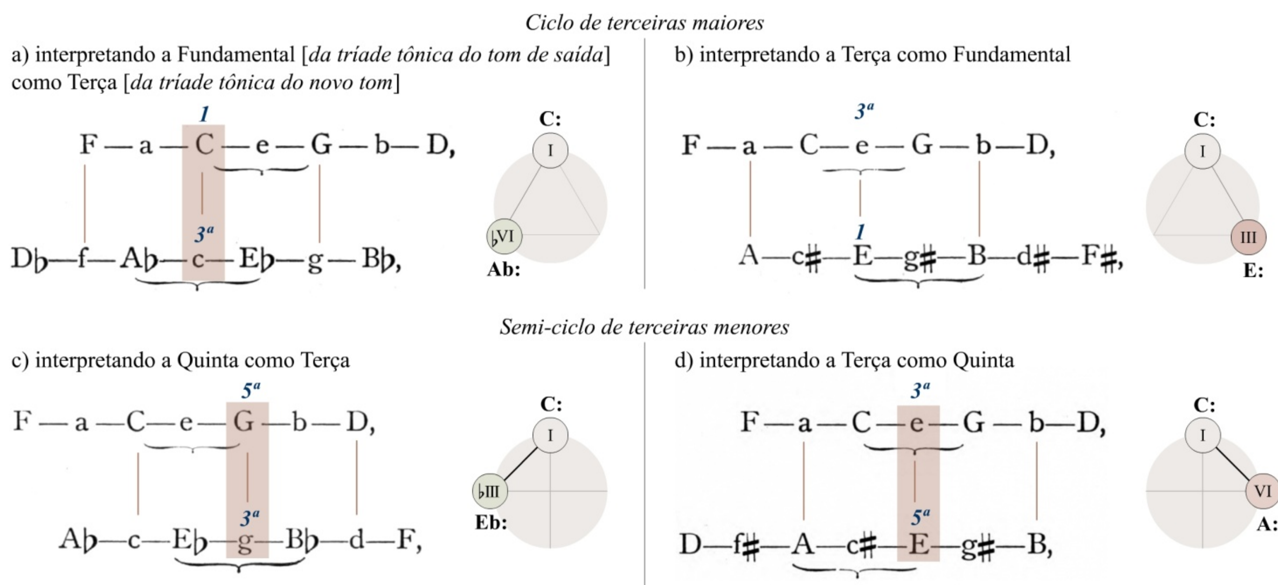
C: I III ♭VI I
E: ♭VI I III ♭VI
G#: = Ab: ♭VI I III

Nesse ano de 1853 o assunto dos ciclos estava em voga. Discutindo “planos de modulação” em seu já mencionado “*Die Natur der Harmonik*...”, Moritz Hauptmann (1792-1868) também problematiza o trânsito entre áreas tonais maiores avizinhadas por terceiras.

> §267. Vamos supor uma modulação [...] de C maior para A maior ou Eb maior [um semi-ciclo de terças menores]; teríamos então uma progressão para o novo tom em uma ou outra direção na seguinte cadeia de terças:
>
> E♭ A
>
> A♭—c—E♭—g—B♭—d—F—a—C—e—G—b—D—f♯—A—c♯—E—g♯—B
>
> C
>
> A conexão com o tom original aqui se dá através da sucessão ininterrupta de notas relacionadas que vai do primeiro ao último tom. [...] as notas *c, g, d* no tom de Eb maior não possuem o mesmo significado da tonalidade de C maior, *C, G, D*; nem as notas *A, E, B* do tom de A maior correspondem às de C maior, *a, e, b*. A nota *F*, Quinta da dominante no tom de Eb maior, é subdominante no tom de C maior; de maneira similar a nota *D*, Quinta da dominante no tom de C maior e subdominante no tom de A maior, pertence aos dois tons (HAUPTMANN, 1888, p. 149-150).

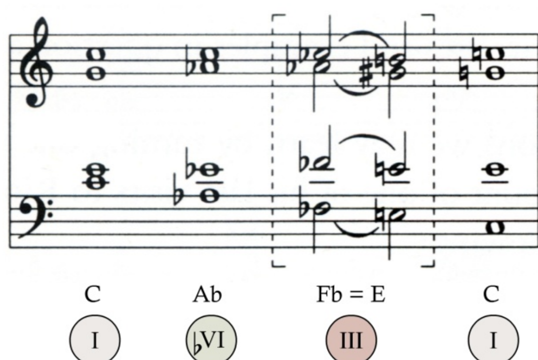
Para Hauptmann a tonalidade “não pode estar fundamentada” nesse insuficiente vínculo de notas (principais ou secundárias) em comum: “a tonalidade é uma união de tríades”, e, portanto, é a *tríade em comum* (e não “a nota”) o “elemento orgânico” que sustenta os relacionamentos do “sistema”. Assim sendo, no §272, Hauptmann (1888, p. 152-153) não deixa de considerar que tais relacionamentos “remotos” devem ser “progressivamente” arranjados “principalmente a partir das notas das tríades tônicas”. Para tanto (como mostra a FIG. 6.11; rever a FIG. 6.9), uma das notas naturais (fundamental, terça ou quinta) da tríade tônica do tom de saída deve ser reinterpretada como nota constitutiva da tríade tônica do novo tom.[27]

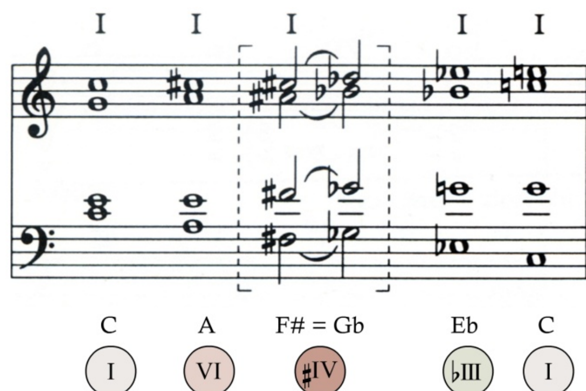
FIG. 6.11 - Relações entre as tríades tônicas nos ciclos de terceira a partir de Hauptmann, 1853



Outro registro da gradual assimilação teórica dos *ciclos de terceira* na segunda metade do século XIX (particularmente informativo para os estudos que cuidam do mito "*Giant Steps*" na teoria da música popular) foi deixado pelo compositor e professor russo Rimsky-Korsakov (1844-1908) em seu "*Uchebnik garmonii*" – o "Tratado de harmonia" produzido em 1884-85 e revisto e ampliado em 1886 como "*Prakticheskiy uchebnik garmonii*" (*Tratado prático de harmonia*). Conforme Taruskin (1985, p. 136-139; 1996, p. 302-306) e Schuster-Craig (1999), Korsakov aborda a temática dos ciclos no "§294 - *Progressões falsas ao longo do círculo de terças maiores*" (já associado ao conjunto escalar simétrico por *tons inteiros*, ou *hexatônico*) e no "§298 - *Progressões falsas ao longo do círculo de terças menores"* (associado ao conjunto escalar simétrico por *tons e semitons*, ou *octatônico*), representados na FIG. 6.12.

FIG. 6.12 - Progressões pelo círculo de terceiras no "Tratado de harmonia" de Rimsky-Korsakov

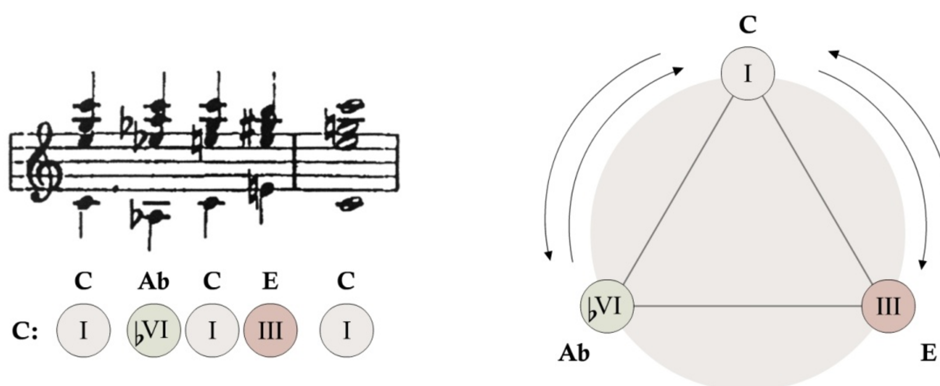




O termo "progressões falsas" pode ser lido como "progressões dissonantes",[28] mas parece traduzir também a propriedade que estas áreas tonais distintas têm de representar a mesma funcionalidade harmônica (a estratégia "multitônica" ou o fenômeno da "equiparação tonal"). Relações de tipo **C:⇆A:** ou **C:⇆Eb:** seriam "falsas", pois nestes casos ocorrem trocas de acorde, mas não mudanças de *função*: a música *anda*, mas *não progride funcionalmente*. Relações de tipo **Ab:⇆C:⇆E:** seriam "falsas", pois nelas qualquer paragem pode ser dada como um **I** grau.[29]

Contudo, provavelmente, o mais célebre dos registros que documentam a aceitação *lexicológica* das progressões pelo ciclo de terças maiores é aquele que figura no popular "*Musik-Lexikon*" que Hugo Riemann começou a publicar em 1882. Nas edições subseqüentes deste *dicionário* escrito para o aficionado comum (não se trata de um texto para *especialistas* como os de Sechter, Hauptmann ou Korsakov), o verbete "tonalidade" – "tonalidade expressa o significado particular que os acordes recebem através da sua relação com um *som* principal (*Hauptklang*), o da tônica" (RIEMANN, 1908, p. 796) – traz como *exemplo* justamente essa relação multi-diatônica (FIG. 6.13) para dourar o argumento de que, agora (i.e., para a concepção monotonal contemporânea), mesmos estas relações estiradas envolvendo **bVI⇆I⇆III** são aceitas como harmonias *relacionadas* ao *som* principal: "Tais sons" (acordes ou áreas tonais) – argumenta Riemann –, "embora ninguém possa negar que o ouvido os receba como pertencentes ao mesmo tom, não eram considerados possíveis para o antigo sistema da harmonia".[30]

FIG. 6.13 - Harmonias do ciclo de 3ªs maiores como *emblema* da concepção contemporânea de tonalidade, Riemann



A sintética figura de Riemann é representativa de um entendimento geral que vê o chamado "complexo Ab-C-E" (BRIBITZER-STULL, 2006a) como "uma técnica cromática muito utilizada pelos compositores do século XIX" (SALZER e SHACHTER, 1999, p. 182). Tal "complexo" – percebido como um todo mais ou menos coerente, cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação, de apreensão muitas vezes difícil pelo intelecto e que geralmente apresentam aspectos muito diversificados (HOUAISS) – é

valorizado como uma das chaves necessárias para a decifração de alguns dos mais sofisticados e secretos planos tonais de artistas como Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Liszt, etc. (cf. ALAIN, 1968, p. 91-94; CINNAMON, 1986; MENEZES, 2002, p. 73-92).

Para Bribitzer-Stull, tais vizinhanças "são intrínsecas à música da Europa Central do século XIX" (2006a, p. 169): "o complexo Ab-C-E é um protótipo da era romântica – uma marca de referência tanto para as orientações estruturais quanto para as tendências expressivas da música do século XIX" (BRIBITZER-STULL, 2006a, p. 167). Colocações assim reiteram *máximas* que se tornaram célebres nos textos especializados: como o *dictum* de Ernest Kurth (1886-1946), influente musicólogo que se referia ao período romântico como "a idade das terças" ("*das Zeitalter der Terzen*"). Ou a expressão "*Mediantenstil*" ("Estilo-mediante") empregada por Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), em seu mencionado "*Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*" publicado em 1931 (KARG-ELERT, 2007), para descrever o estilo altamente cromático dos compositores dos finais do século XIX (cf. JAVIER, 2009, p. 9; KREBS, 1980, p. 1). Contudo, como alerta La Motte, não devemos nos confundir: as "correspondências de terceira" são sim distinções de *gênio*, *engenho, agudeza, inovação* e *prestígio*, mas não vieram para *tomar o lugar* ou para se colocar *em pé de igualdade* com as "correspondências de quinta":

> Estas classificações de uso geral nos inclinam a crer que no caso das relações de terceira se trataria também de um material de construção harmônica, por assim dizer, anônimo e disponível em geral. Porém, [...] as relações de terceira continuam sendo também no romantismo enlaces muito mais infreqüentes do que os enlaces de dominantes; quer dizer, [correspondências de terceira] são algo especial! [Em seu uso] predominam os traços individuais dos distintos compositores e de diferentes situações compositivas. Digamos que uma série D-T é algo que "se emprega". Enquanto que, uma série de acordes em correspondência de terceira é algo que se inventa (LA MOTTE, 1993, p. 155-156).

No repertório propriamente dito, esta arguta "estratégia" ou "escolha compositiva" (MEYER, 2000, p. 43-44) que estamos tratando aqui como *ciclo de terças maiores* já se fazia ouvir na música dos finais do século XVIII. [31]

Datados de 1788, os compassos 109 a 126 da seção de desenvolvimento do *finale* (*quarto movimento*) da *Sinfonia* n. 39 em Mib-maior, K. 543 de Mozart perfazem o ciclo por terças maiores **Ab:→E:→C:→Ab:**, conforme mostra a análise de Meyer (2000, p. 193-194) resumidamente referenciada na FIG. 6.14a. Nesse segmento de textura imitativa chama atenção o fato de como o trabalho motívico é capaz de *dobrar nosso ouvido* e nos conduzir por passeios harmônicos imprevistos. Do ponto de vista mais especificamente técnico-harmônico, destaca-se o recurso de afinidade encontrado aqui: o acréscimo de mais uma nota em comum através do uso sistemático

do **IIIm** como *acorde pivô* entre duas áreas tonais distanciadas por terceira maior. O acorde de **Ab** (**I**) sofre mutação para **Abm** que, por enarmônica é **G#m**, o **IIIm** de **E:** (região de **bVI** de **Ab:**). Daí, o acorde de **E** se converte em **Em**, o **IIIm** de **C:** (região de **bVI** de **E:**). E por fim o ciclo se fecha, **C** se converte em **Cm**, o **IIIm** de **Ab**: (que é a região de **bVI** de **C:** e a principal área tonal dessa pequena seção do desenvolvimento). Note-se que é sempre o mesmo caso: entre **C** e **Ab** só existe uma nota comum, mas entre **Cm** e **Ab** já são duas.

Datados de 1816, os compassos 85 a 105 do primeiro movimento da *Sinfonia n. 4* em Dó-menor ("Trágica"), D. 417 de Franz Schubert percorrem também o ciclo por terças maiores **Ab:→E:→C:→Ab:**, conforme a análise de La Motte (1993, p. 163) esboçada na FIG. 6.14b. Pelo extensivo uso que Schubert faz dessas vizinhanças sua obra já foi chamada de "o *locus classicus* da novela das relações de terceira" (TARUSKIN, 1996, p. 256). Nesse fragmento é de interesse a solução "um tanto esquemática" (LA MOTTE, 1993, p. 163) encontrada para o acorde pivô: o acréscimo de mais uma nota em comum através do uso da subdominante menor na aproximação de áreas tonais maiores. O acorde de **Ab** alcança seu **IVm** (**Dbm**) que, por equivalência enarmônica, passa a ser interpretado como um **VIm** (**C#m**) de **E:**. Daí o **E** alcança o seu **IVm** (**Am**), o **VIm** de **C.** Por fim, o **C** alcança seu **IVm** (**Fm**), justamente o **VIm** de **Ab** que fecha a "falsa progressão", como diria Korsakov (TARUSKIN, 1996, p. 302), já que a harmonia andou, andou, mas não saiu do lugar. Note-se que aqui o recurso é outro, mas também é sempre o mesmo: entre **C** e **Ab** só existe uma nota comum, mas entre **Fm** e **Ab** já existe total afinidade diatônica.

Datado de 1825, o primeiro movimento do *Quarteto de cordas* op. 130 de Beethoven articula suas principais seções formais percorrendo o caminho descendente do ciclo de terças maiores **Bb:→Gb:→D:→Bb:**, conforme mostram as análises de Hatten (2004, p. 134-145) e Meyer (2000, p. 193-194; 2001, p. 140-141) resumidamente representadas na FIG. 6.14c. O uso dessas distantes vizinhanças aqui se dá entre trechos consideravelmente longos que são pré-anunciados por prodigiosas seções de preparação. Assim, o efeito *colorístico* do ciclo é subliminar: encoberta por elaborações musicais de diversos níveis e praticamente *invisível a olho nu*, a combinação **bVI→III→I** condiciona os pontos principais da convenção sonata.

O ciclo de terças maiores tem um histórico assim, *especial*, *diferenciado*, *prestigioso*, também nos *planos tonais* do repertório urbano e popular que o Novo Mundo pôde ouvir no século XX (cf. COKER, KNAPP e VINCENT, 1997, p.25-28; LEVINE, 1995, p. 351-370).

De 1937 data a famosa canção "*Have you met Miss Jones*?" escrita pela dupla Richard Rodgers e Lorenz Hart. Canção citada por diversos autores (LEVINE, 1995, p. 365; NETTLES e GRAF,

1997, p. 165; PORTER, 1999, p. 146; STRUNK, 2005, p. 329) como o *standard* "*Tin Pan Alley*" que, vinte e tantos anos antes da aparição de "*Giant Steps*", fez uso deste ciclo de terças maiores em sua seção B (compassos 17 a 25 no formato AABA de 32 compassos).

Como se vê na FIG. 6.14d, na qual a tonalidade principal é Fá-maior, o ciclo aqui é rico em duplicidade funcional enquanto que o meio de preparação é sempre o mesmo: a preferida estrutura cadencial **II V**. A marcha por terceiras se inicia na subdominante **Bb:** (o **IV** assume temporariamente o papel de **I**), desce uma terça maior e alcança **Gb:** (**bVI** de **Bb:** e **bII** de **F:**), de onde desce e alcança **D:** (**III** mediante de **Bb:** e **VI** submediante de **F:**), o movimento que se segue é diferente, ascendente, de **D:** voltamos para **Gb:** que, como *acorde napolitano* de **F:,** está estrategicamente posicionado como o "acorde anacrúsico" (SCHOENBERG,1991, p. 156) que nos reconduz ao tom principal da canção.[32]

De 1959 data a emblemática "*Giant Steps*", composição de John Coltrane gravada em disco homônimo que logo se consagraria como um *locus classicus* dos ciclos de terceira no campo do *jazz*. Atualmente as harmonias de "*Giant Steps*" se encontram bastante estudadas e, contando com isso, podem ser rememoradas aqui por meio da FIG. 6.14e.[33]

De 1986 é a gravação em Dó-maior que, em seu disco "Totalmente demais ao vivo", Caetano Veloso, violão e voz, faz da sua canção "Dom de iludir". Como mostra a análise de Guest (2006b, p. 110) referenciada na FIG. 6.14f, no primeiro verso (compassos 1 a 4), "Não me venha falar na malícia de toda mulher", a harmonia *maliciosamente* progride de **I** para **bVI** fazendo com que a sílaba forte da palavra "mulher" (compasso 3) seja realçada pela "troca de cor" (LA MOTTE, 1993, p. 157) da nota **sol** (quinta de **C7M** que se converte em sétima maior de **Ab7M)**. O segundo verso, "Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é", tem a mesma metrificação poética do primeiro, mas a métrica harmônica (compassos 5 a 8) não rima com a anterior e, sem estabelecer um lugar de chegada, confronta o afirmativo "é" do poema com uma preparação **II V** para um **E7M** que, neste segundo verso, ainda "não é". Neste segundo verso, Caetano Veloso faz como Schubert, usa o mesmo pivô da subdominante menor: **Ab7M** alcança seu **IVm** (**Dbm**) na sílaba forte da palavra "delícia" (compasso 6) que, por equivalência enarmônica, passa a ser ouvido como um **VIm** (**C#m**) da região de **E**: que está por vir. Em Mi-maior, o terceiro verso (compasso 9 a 12) recupera o "modelo" (GUEST, 2006b, p. 110) **I→bVI** do primeiro, parte do lugar da *mediante*, o *indireto, mas próximo* (SCHOENBERG, 2004, p. 79) **III** grau do tom principal, que ambienta a reivindicação do poeta: "Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim". E, nesses 11 compassos esquematizados na FIG. 6.14f, o ciclo **C:→Ab:→E:→C:** se fecha.

FIG. 6.14 - Amostragem da fortuna artística do ciclo de terças maiores, dos finais do século XVIII aos finais do XX [34]

a) Mozart, 1788: ciclo de terças maiores descendentes no *finale* da *Sinfonia* n.º 39, K. 543

I ♭VI III I

109-12 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126

Ab Abm = G#m B7 E B7 Em B7 Em G7 C G7 Cm G7 Cm Ab

Ab: I i bVI III iii I

E: iii V I V i V i bVI III

C: iii V I V i V i bVI

b) Schubert, 1816: ciclo de terças maiores descendentes no 1º movimento da *Sinfonia n. 4* ("Trágica"), D. 417

I ♭VI III I

85 88 89 97 121 104 105

Ab Dbm = C#m E Am C Fm Ab

Ab: I iv bVI III vi I

f

E: vi I iv bVI III

ff

C: vi I vi bVI

ff *ff*

c) Beethoven, 1825: ciclo de terças maiores descendentes no 1º movimento do *Quarteto de cordas*, op. 130

Exposição Desenvolvimento Reexposição Coda

1º grupo temático 2º grupo temático 1º grupo temático 2º grupo temático

(20) (49) 53 94 132 160 214

Bb (F) Bb→F→Gb = F# D G C F Bb Eb (eb Ab) Db Bb

V ♭III

Bb: I ♭VI III I

F: ♭II Np

d) Rodgers e Hart, 1937: ciclo de terças maiores na seção B da canção "*Have you met Miss Jones?*"

F7M Bb7M Abm7 Db7 Gb7M Em7 A7 D7M Abm7 Db7 Gb7M Gm7 C7 F7M

F: I IV ♭II Np VI ♭II Np I

Bb: I ♭VI III ♭VI

e) John Coltrane, 1959: ciclo de terças maiores em "*Giant Steps*" [35]

B G Eb G Eb B Eb G B Eb

B: III I ♭VI III

Eb: I ♭VI III I

G: ♭VI III I ♭VI

f) Caetano Veloso, 1986: ciclo de terças maiores em "*Dom de iludir*" [36]

C7M Bbm7 Eb7 Ab7M Cm7 F7 Bbm7 C#m7 F#7 F#m7 B7 E7M Dm7 G7 C7M [...]

Não me venha falar
na malícia de toda mulher
Cada um sabe a dor
e a delícia de ser o que é
Não me olhe como se a polícia
andasse atrás de mim [...]

modelo

C: I bVI III I

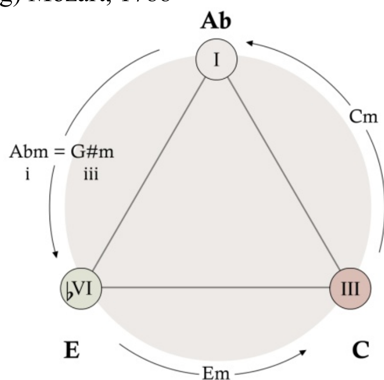
estiramento

Ab: I ii iv bVI III

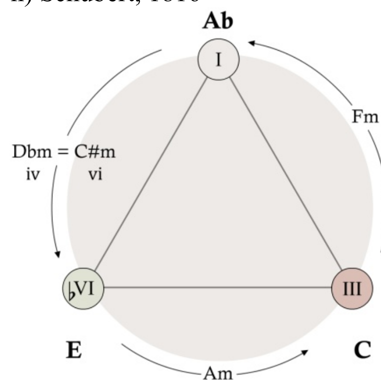
modelo

E: vi I bVI

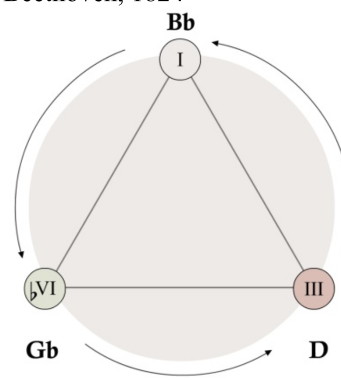
g) Mozart, 1788



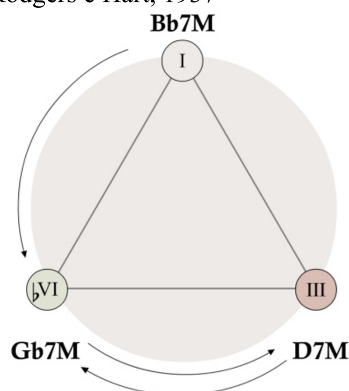
h) Schubert, 1816



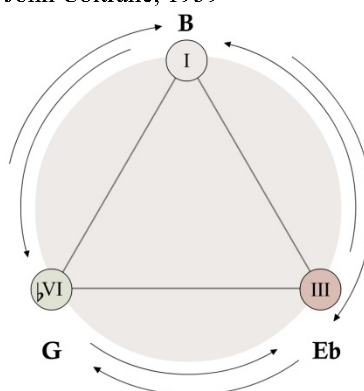
i) Beethoven, 1824



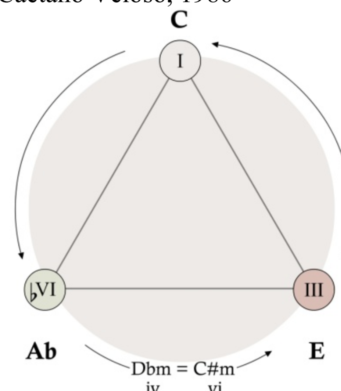
j) Rodgers e Hart, 1937



k) John Coltrane, 1959



l) Caetano Veloso, 1986



Estas referências nos dão uma mínima idéia da fortuna artística do *ciclo de terças maiores* e, se pensarmos *música* estritamente em termos de *planos tonais macros*, vamos notar que estes *compositores* tão distanciados em termos de época, lugar e conjuntura escolhem soluções consideravelmente semelhantes no decurso de um longo turno estilístico: o *turno da tonalidade harmônica*. Contudo, sabemos que *música* não se faz apenas com "harmonia". Não se faz apenas com os "acordes de conclusões parciais" (SCHOENBERG, 2001b, p. 410). Nem somente com áreas tonais estrategicamente posicionadas em alguma bela "disposição tonal da grande forma" (LA MOTTE, 1993, p. 208). Assim, observada a semelhança em uma instância, em tantas outras o esforço criador destes personagens é muitíssimo diferente.

Com isso é possível dar um passo em direção a uma conclusão de caráter geral: escolhas de acordes, graus, regiões, traçados, etc. contribuem para diferenciar estilos, gêneros, épocas, cenários, repertórios, seus músicos e ouvintes, etc. Mas, por si só, a *harmonia* – aquela *harmonia* "formalista", "absoluta", "abstrata", "anistórica", desvinculada de observações *omniabarcantes* que, um tanto paradoxalmente, vem sendo chamada de "*funcional*" – é insuficiente para firmar distinções de peso como as que são necessárias para o estudo daquilo que separa (e une) o mundo "das músicas eruditas" do mundo "das músicas populares".

35 Ciclos de terças maiores e meios de preparação: estiramentos da fórmula dois cinco

Na maioria dos jogos de diversão, a fonte mais comum de nosso prazer está no fato de vermos alguém, em virtude de pequenos acidentes, numa situação embaraçosa da qual estamos livres.
Montesquieu, *O gosto* (2005, p. 75)

Explorando ainda mais estes "probleminhas" do ofício, Coltrane experimentou uma solução em que os acordes do ciclo de terça maior atuam como estâncias provisórias que, permeando o caminho de preparação, surgem como acordes-obstáculos (como numa corrida com obstáculos eqüidistantes) que se apresentam para serem vencidos. Acordes-desafios que (como nos trabalhos de Hércules) adiam, incitam, complicam, intensificam a potência, o vigor e o interesse da trama. Tal solução tomou corpo em uma composição que se consagrou como um *tour de force* da harmonia tonal jazzística: "*Countdown*", gravada também em 1959 neste álbum "*Giant Steps*".

"*Countdown*" tem ocupado diversos autores – tais como Baker (1980, p. 36-42; 1994), Berton (2005, p.185), Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 27-28), Guest (2006b, p. 113), Jaffe (1996, p. 165), Levine (1995, p. 359), Mangueira (2006, p. 69), Porter (1999, p. 145-158), Rawlins e Bahha (2005, p.111-112), Terefenko (2009) e Weiskopf e Ricker (1991) – e, como se sabe, é uma reinvenção ampliada de recursos e planos tonais prediletos da *jazz culture.* O primeiro verso de "*Countdown*" refaz, no mesmo tom, o percurso pelos lugares de chegada **Bb7M→Gb7M→D7M** que notabilizou a supracitada canção, de 1937, "*Have you met Miss Jones?*" (Fig. 6.14d). E, no que tange ao seu plano temático (melódico), harmônico e formal como um todo, sabe-se que os 4 versos (16 compassos) de "*Countdown*" refazem os 4 versos de "*Tune-up*", um *standard* de autoria do saxofonista Eddie "*Cleanhead*" Vinson que foi gravado, em 1956, e popularizado por outro grande formador de opinião: Miles Davis (1926-1991).

Respeitando tal marcador de *época e contexto* (o *jazz* de Miles e Coltrane aos finais dos anos de 1950) e alertando para o fato de que, aqui, as versões e re-harmonizações são diversas, vale recuperar que, entrementes, o lamentoso padrão **I7M→bVII7M→bVI7M** que amarra os lugares de chegada de "*Tune-up*" (**D7M→C7M→Bb7M** anunciados por suas respectivas preparações "dois cinco"),[37] é um padrão que se fez ouvir em várias obras proeminentes desta cultura (cf. Fig. 3.27). "*Countdown*" é uma reinvenção (um "*contrafactum*", como se diz na *jazz culture*) de "*Tune-up*", e "*Tune-up*" reinventa trajetos harmônicos percorridos em *standards* como: "*Cherokee*" (1938), "*How High the Moon*" (1940), "*Laura*" (1944), "*Bebop*" (1945), "*Ornithology*" (1946), "*The Midnight Sun*" (1947), "*Joy Spring*" (1954), "*Afternoon in Paris*" (1956), etc.

Como se vê na Fig. 6.15, Coltrane não modifica os lugares de chegada (as marcas de um patrimônio harmônico-cultural) que ouvimos em "*Tune-up*", mas expande a relação movimento/repouso (causa/efeito) através de uma *estratégia* técnico-metafórica cuja chave

parece estar propositalmente escondida no próprio título "*Countdown*". Numa *contagem regressiva* extremamente rápida das áreas tonais que compõe o ciclo de terças maiores,[38] a cada verso, depois de um **bVI** (o lugar que representa o número mais alto da *contagem regressiva*), passamos por um **III** (o numero do meio, a *mediante*) e por fim chegamos a um "**x**" (o grau **I** que fecha um ciclo, no caso o lugar de chegada ao final de cada verso dado pela seqüência *Tune-up*). A imagem metafórica da "contagem" apóia-se na suposição de que **bVI→III→I** estão funcionalmente concatenados numa espécie de seqüência una, um tipo de *cadência expandida* S→T (**bVI→III**), T→T (pois **III→I** guardam parentesco funcional de tônica). Tal concatenação não é *natural* (diatônica), **bVI**, **III** e **I** possuem *armaduras imaginárias* bastante distintas, mas estão atados por uma espécie de *aliança* (a imagem do circulo) artisticamente sancionada: "são, por assim dizê-lo, 'aparentados por relações de casamento'"(SCHOENBERG, 2001b, p. 325). A idéia de que a seqüência está em ordem "regressiva" é reforçada pela imagem de um *sentido anti-horário*, ou *descendente* (*down*): **bVI→III→I** (e não de um *sentido horário* ou *up* como sugere o percurso **I→III→bVI**).

O expansivo molde cadencial resultante desta *contagem* (a sofisticada e acidentada fórmula "**IIm7**, (V7/bVI)→**bVI**, (V7/III)→**III**, **V7→x**" representada de maneira circular na FIG. 6.15c) sugere algum *repouso* (uma fugidia função tônica) nas instâncias provisórias (as preparações/resoluções "→**bVI**" e "→**III**") ao mesmo tempo em que adia a aparição do acorde assentado em "**x**". Transformado em receita de *substituição*, *clichê* ou dispositivo de *re-harmonização* para o *comum* molde cadencial "**IIm7 V7**" (ou sua variante usual "**IIm7 SubV7**"), a solução coltraneana se tornou um tópico obrigatório da matéria, conhecido na *jazz theory* como "*Countdown formula*" ("*Progressão Coltrane*" ou "*Coltrane changes*").

Como sublinha Porter (1999, p. 146), é valioso notar as transformações graduais. O embrião da "*Countdown formula*" está sugerido no verso 4 da versão de Miles para "*Tune-up*" (o único verso que Coltrane não modificou nem a harmonia nem a melodia). Nesta progressão do último verso de "*Tune-up*" (FIG. 6.15b), entre **Em7** e **Eb7** (i.e., estirando a estrutura cadencial "**IIm7 SubV7**" que prepara **D:**), já aparece, de permeio, a progressão adjuvante **F7→Bb7M** (um "**(V7/bVI)→bVI**", uma digressão pré-dominante que adia o esperado arremate **Eb7⇢D**). Ou seja, estirando uma fórmula cadencial *típica*, "*Tune-up*" conclui (**Em7 [F7→Bb7M] Eb7⇢D**) aonde "*Countdown*" começa a se estirar (**Em7 [F7→Bb7M] [Db7→Gb7M] A7→D7M**).

A FIG. 6.15c procura destacar o nível mais genérico deste reaproveitamento. Este emprego do *ciclo de terça maior descendente* (a nova "*Countdown formula*") pode ser apreendido como uma espécie de *neologismo* (uma *derivação*, *transformação* ou *contração*) do *modelo-mor* dos

meios de preparação: o *tradicional* ciclo de quintas descendentes. Segundo esse *modelo-mor*, se sabe: qualquer lugar de chegada pode ser "naturalmente" precedido por uma série perfeita de duas quintas justas descendentes "**(V7/V7)→V7→x**" (molde versátil que aceita versões e variações diversas: "diminutos", "dois cincos", "dominantes substitutas", etc. Recursos sustentados por relações de *fundamentais*, explícitas ou ocultas, vinculadas por quintas justas descendentes). Por "imitação da natureza", por analogia ou similaridade intencional – ou seja, "em se querendo percorrer mais rápido [ou atalhar] o círculo [de quintas]" (SECHTER, 1853, p. 205) – o lugar de chegada poderá também ser precedido por uma série *imperfeita* de duas terças maiores descendentes "**bVI→III→x**".

A fórmula "*Countdown*" é então um *meio de preparação* combinado. Respeita a primazia do *modelo-mor* (parte de um **IIm7** e seu penúltimo acorde é o **V7** do lugar "**x**" a ser, enfim, alcançado). Mas entre estes dois pólos (distanciados por quintas) faz ouvir os "passos gigantes" em um ciclo de terceiras maiores. E mais, retorcendo a trama (numa espécie de *réplica*), a primazia de quintas (na pele da variante "Dominante Secundária") volta a se impor: cada instância provisória do ciclo de terceiras (**bVI** e **III**) é precedida por seu respectivo "**V7** secundário". Com isso, recombinando procedimentos conhecidos, esta "inflada" (POLLACO, 2007, p. 72) *novidade* pode ser decomposta numa espécie de *árvore generativa* (FIG. 6.15d) mostrando, mais uma vez, que "muito da originalidade e inovação em música se cria" assim, gradualmente, com os recursos normais ("normalizados" pela malfadada teoria), se cria com as *coisas comuns*, pela exploração de valores usuais "subvertidos ao [com]por essas coisas em ordens diferentes ou em diferentes combinações para que o normal se transforme em estranho" (TAGG, 2004).[39]

Bem se sabe que, tais subversões e transformações são processos *omniabarcantes*, i.e. não resultam apenas das maquinações *acórdicas* e sim na interação dinâmica de muitos elementos musicais (timbre, volume, oscilações de andamento, combinações variadas de golpes, ataques e acentos, ambientação acústica, mixagem, etc. Para citar apenas alguns *parâmetros* que não se acomodam suficientemente bem numa *partitura*, e com isso, grosso modo, são excluídos das "análises") e fatores extra-musicais (inter-relação de circunstâncias sociais, artísticas, históricas, econômicas, geopolíticas, étnicas, etc.). Com isso as descrições generativas destas fórmulas, como a "árvore" que se experimenta informalmente na FIG. 6.15d (contando com as soluções de LERDAHL e JACKENDOFF, 2003; MIDDLETON, 1990, p. 189-200; NATTIEZ, 1984b, p. 338-339; 2004), são retratos defectivos desses processos inovadores. Incompletude ainda mais flagrante se for possível levar em conta que: o que pode ser sugerido com essas hipóteses de redução é bem pouco em relação a aquilo tudo que nossas "análises" deixam de fora.

FIG. 6.15 - Soluções de estiramento por ciclos de terças maiores em "*Countdown*" de John Coltrane, 1959 [40]

a)

Tune-up

verso 1

Em7 F7 **Bb7M** Db7 **Gb7M** A7 **D7M**

D: IIm7 (V/bVI) ♭VI (V/III) III V7 I

Have you met Miss Jones?

Countdown

verso 2

Dm7 Eb7 **Ab7M** B7 **E7M** G7 **C7M**

C: IIm7 (V/bVI) ♭VI (V/III) III V7 I

I **bVII**

verso 3

Cm7 Db7 **Gb7M** A7 **D7M** F7 **Bb7M**

Bb: IIm7 (V/bVI) ♭VI (V/III) III V7 I

verso 4

Em7 F7 **Bb7M** Eb7 **D7M**

D: IIm7 (V/bVI) ♭VI SubV I

bVI **I**

b)

progressão considerada usual no campo jazzístico na década de 1950 → progressão cadencial no último verso de *Tune-up* → *progressão Coltrane* no primeiro verso de *Countdown*

Em7 Eb7
D: IIm7 SubV

Em7 F7 **Bb7M** Eb7
D: IIm7 (V/bVI) ♭VI SubV

Em7 F7 **Bb7M** Db7 **Gb7M** A7 **D7M**
D: IIm7 (V/bVI) ♭VI (V/III) III V7 I

estiramento

estiramento

c)

I **bVII** **bVI**

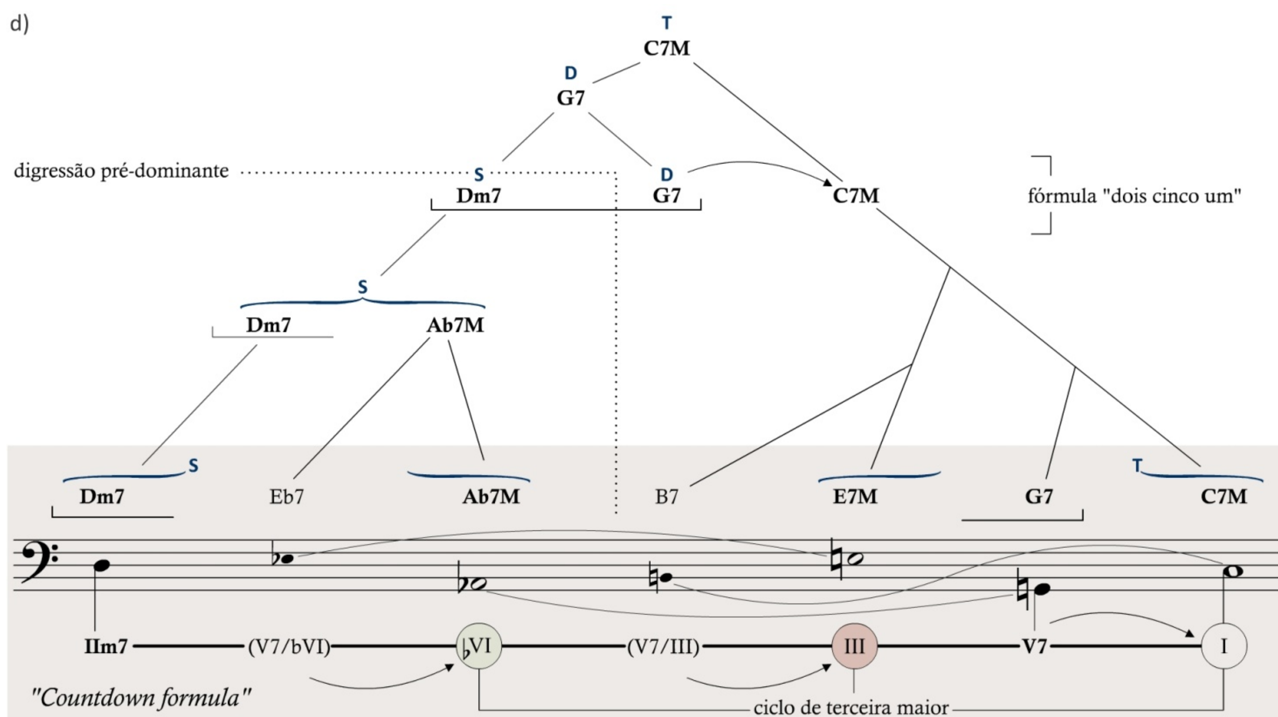
D **C** **Bb**

verso 1: Em7 F7 A7 Db7 — I, ♭VI, III — **Bb** **Gb**

verso 2: Dm7 Eb7 G7 B7 — I, ♭VI, III — **Ab** **E**

verso 3: Cm7 Db7 F7 A7 — I, ♭VI, III — **Gb** **D**

verso 4: Em7 F7 Eb7 — ♭VI — **Bb**



Resumindo a trama em uma leitura *funcional* das *etapas generativas* desta árvore (FIG. 6.15d), temos: Etapa 1) Todo *lugar de chegada* (no caso, a tônica **C7M**) pode ser preparado por um **V7** (**G7**), ou por uma de suas configurações variantes (i.e., inversões com tensões e/ou omissões, tais como **Bº**, ou **Db7**, ou **Abm6**, etc.). Etapa 2) Toda "D" (Dominante) pode ser decomposta em uma fórmula cadencial "S + D". Ou, em outros termos, todo **V7** "reescreve-se como" uma fórmula cadencial "dois cinco" (**Dm7 G7**). Etapa 3) Todo "**IIm7** cadencial" (i.e., aquele que está "no contexto de" um "dois cinco") permite digressões inúmeras que reiteram seu *papel* (ou *função*) *pré-dominante* (i.e., todo "**IIm7** cadencial" pode ser decomposto e/ou re-composto por harmonias da função *subdominante* e/ou da função *dominante da dominante*).

Estas primeiras três etapas podem ser consideradas *genéricas*, e no caso específico da "fórmula *Countdown*" ainda temos: Etapa 4) a função "S" (*subdominante* em posição *pré-dominante*) está decomposta, reescrita com **IIm7** e **bVI7M** (**Dm7** e **Ab7M**). Uma combinação consideravelmente complexa, já que depende da mistura de dois diatonismos (**Dm7** pertence ao tom de Dó-maior, e **Ab7M** pertence ao tom de Dó-menor) e implica um passo de trítono (**ré→láb**). E mais, sendo o **bVI7M** um *lugar de chegada* devidamente alocado em tempo forte, admite-se (conforme a Etapa 1) o entremeio de uma preparação secundária suavizadora (i.e., **Eb7→Ab7M**). Etapa 5) Na "fórmula *Countdown*" a função "T" ocupa dois compassos abrindo espaço para uma "equiparação tonal (*tonal pairing*)". O par **III7M** e **I7M** (**E7M** e **C7M,** ou "mediante" e "tônica") é identificado como "dupla-tônica" (*double-tonic*) e cada um destes acordes tônicos equiparados é anunciado (novamente conforme a Etapa 1) por sua respectiva dominante: i.e., **V7→III7M** **(B7→E7M)** e, enfim, **V7→I7M (G7→C7M)**. No pentagrama da FIG. 6.15d destacam-se também as

intrincadas relações de atração intervalar que se instauram entre as fundamentais dos acordes da "fórmula *Countdown*": a primazia da relação de quintas (**ré→sol→dó**, **mib→láb** e **si→mi**); e um jogo de aproximações cromáticas interpoladas (relações de semitom assinaladas com ligaduras) que atraem cada uma das notas da principal tríade tônica: **mib→mi**, **láb→sol** e **si→dó**. Vale registrar ainda que, este tipo de leitura (digamos: *generativa* e *funcional*, principalmente das etapas 1 a 3), é uma espécie de *catecismo* comum no âmbito oral das práticas teóricas da música popular.

36 DA ADMISSÃO DA VIZINHANÇA DE TRÍTONO: O ♯IV (OU ♭V) E SUA ÁREA TONAL

É preciso na natureza observar / Cada um e todos atentar.
Nada está dentro, nada fora / Pois o dentro é o fora.
Assim se concebe sem desenredo / O manifesto, o divino, o segredo.
Goethe, *Deus e o mundo, Epirrhema* [41]

No conjunto de *tons vizinhos* que se repassa aqui a área tonal (os *acordes*, a *região* ou a *tonalidade secundária*) de Fá#-maior, ou Solb-maior, na tonalidade de Dó-maior é considerada um *lugar de chegada* de categoria "distante" (SCHOENBERG, 2004, p. 91-92). Assim, implicando estiramento ao *extremo oposto* de um tom principal, a *funcionalidade* manifesta pela "relação pólo-contra-pólo" (LENDVAI, 2003, p. 14) **I⇆#IV** ou **I⇆bV** – a chamada de "*tritone progression*" (SLONIMSKY, 1975, p. 40) e seu desenredo-segredo "que une os *antípodas* dó e fa#" (BARROS, 2005, p. 137) – é uma variante tonal que (se e quando admitida) apresenta sérios desafios aos melhores esforços da teoria harmônica.[42]

A nomenclatura para esta área tonal requer alguma *observação ao contexto.* Uma exigência que é própria das abordagens, inclusive por isso, ditas *funcionais*. Mas que ganha traços peculiares aqui, *em função* das distâncias e dos muitos acidentes ocorrentes envolvidos na questão. Admitindo o grau "#**IV**" e o nome "submediante da submediante" – como ocorre no comentário preliminar sobre as vizinhanças de trítono que ouvimos nas canções "Flora" (FIG. 1.3) e "Sapato Velho" (FIG. 1.4) – estamos defendendo a *monotonalidade* ("nada fora, pois o dentro é o fora") vinculando o remoto *tom vizinho* **F#:** ao *tom principal* **C:** através de um trecho (um semicírculo) daquele trajeto descrito por Sechter (FIG. 6.10a). Vale relê-lo: "partindo de C maior tome o caminho para A menor [*tônica relativa*], mas uma vez que você vem de uma Dominante [**E7**], pare em A maior [*submediante*]. De lá pegue a estrada para F# menor [relativa da submediante], mas pare em F# maior [...]" (SECHTER, 1853, p. 205). Parando aqui – nesse ponto em que a "oitava é dividida em trítono" (BASS, 1996, p. 53) – alcançamos a dita região: *submediante* (**F#:**) *da submediante* (**A:**) *da tônica* (**C:**). Neste *sentido* (i.e., pelo lado dos sustenidos), a eventual opção pela grafia enarmônica ("**bV**" e não "#**IV**") será admitida como uma solução prática (e não propriamente como outra região).

Contudo, este entendimento não pode ser o único, já que na tonalidade harmônica – "no âmbito de sua plenitude" (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p. 23) – existem caminhos diversos para se alcançar a vizinhança de trítono. Naquela sua minuciosa tipologia da "lógica dos movimentos harmônicos entre as fundamentais dos acordes", Riemann (1945, p. 104) distingue dois termos direcionais: "marcha de trítono" (p.ex.: **C→F#**) e "marcha de contra-trítono" (p.ex.: **C→Gb**). E, para a primeira acrescenta o subtítulo auxiliar de "marcha de dupla-quinta-e-terceira: dó-(sol-ré)-fá#" (FIG. 6.16e), uma espécie de rótulo-roteiro que já delineia um *plano tonal*, *lógico* e *natural*, para se chegar ao distante lugar do trítono (**C:→G:→D:→F#:**).

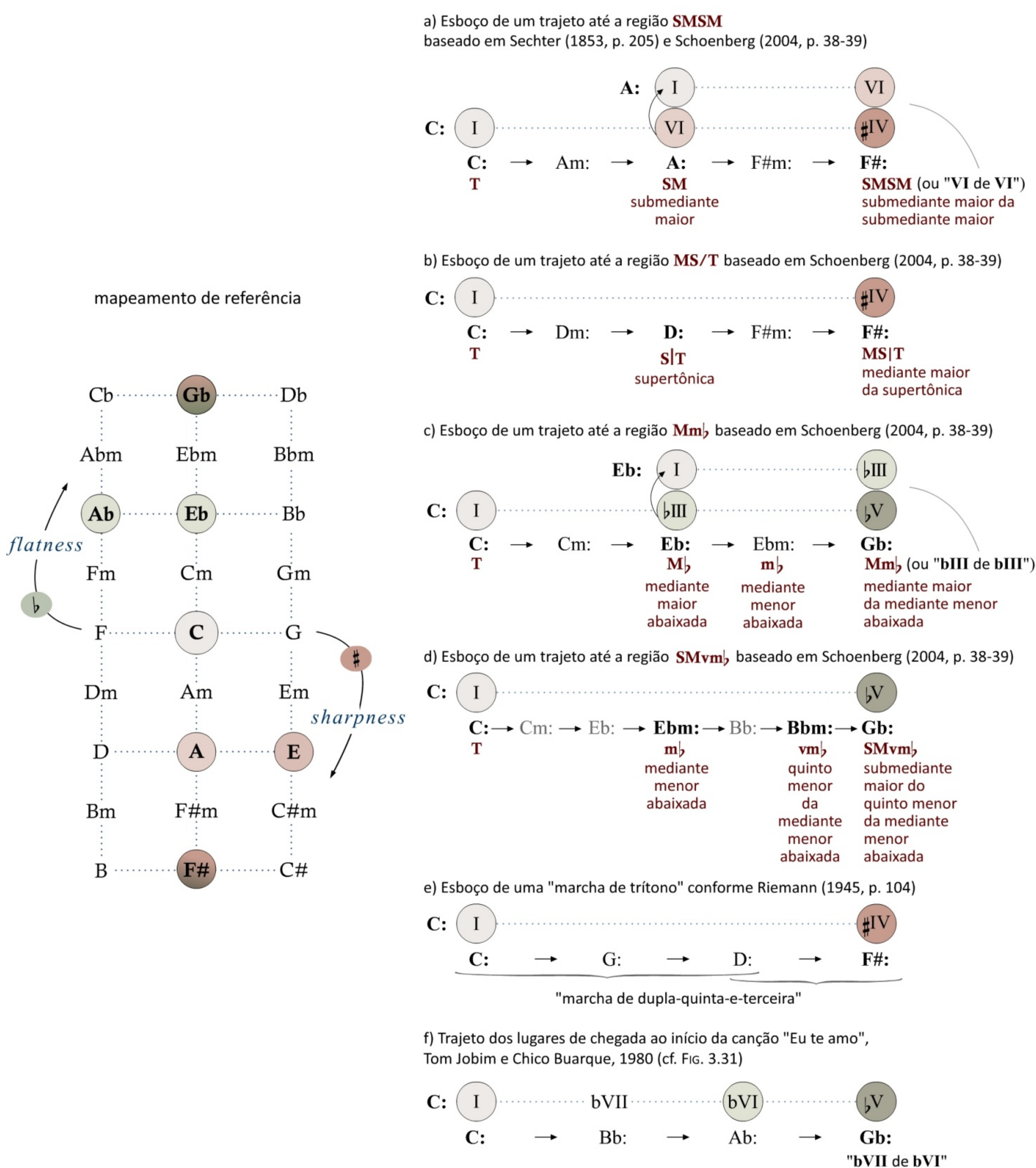
Em seu "*Harmonielehre*" Schoenberg reconhece tais relações do chamado "sexto círculo de quintas" (SCHOENBERG, 2001b, p. 392-402)[43] e, alguns anos depois, no "Funções estruturais da harmonia" enfatiza a "diferença" entre tonalidades distanciadas por *quarta aumentada* das distanciadas por *quinta diminuta* mostrando que, *dependendo do trajeto que se faz*, tonalidades enarmônicas podem soar de maneira diferente.[44] Sendo assim, no seu célebre "quadro de regiões", Schoenberg (2004, p. 38-39) indica quatro diferentes cifras de função para a vizinhança de trítono: "**SMSM**" e "**MS/T**" implicam trajetos *sharpness* (ou em "marchas de trítono") e (como se vê nas FIG. 1.16a e FIG. 1.16b) nos levam ao lugar "**#IV**". Enquanto que "**Mm♭**" e "**SMvm♭**" decorrem de trajetos *flatness* ("marchas de contra-trítono") que (como se vê nas FIG. 1.16c e FIG. 1.16d) nos levam ao "**bV**".

Podemos estudar o sentido destes rótulos-roteiros pré-sugeridos por Schoenberg e demais teóricos como Riemann e Sechter, e também algo dos trajetos que vamos conhecendo nas composições que encontram necessidade de aproximar os extremos desta "relação pólo-contra-pólo", com o auxílio de algum mapeamento de referência como este que se apresenta na FIG. 6.16. Trata-se de um reaproveitamento do traçado daquela "*Arbre Genealogique de l'harmonie*" (cf. FIG. 6.26) publicada por François-Guillaume Vial em torno de 1767 (cf. GOLLIN, 2000, p. 145-151; LESTER, 1996, p. 229-230). Aqui (FIG. 6.16), tracejando seqüências hipotéticas livremente baseadas nos ensinamentos dos mestres, podemos observar qual é a necessidade desta razoável flexibilidade no momento de se optar por um "nome" ou "cifra" que possa expressar adequadamente a relação que, conforme a situação, se estabelece entre o tom principal (**C:**), algumas eventuais regiões intermediárias e, por fim, a remota vizinhança de trítono.

Basicamente, a idéia é que, diante da insegurança posta pela desafiadora dominação deste lugar raro e antilógico (não aparentado, não diatônico, etc.), a pertinência teórica de um "nome" ou "cifra" se mostra mais convincente quando declara especificamente qual é a

racionalização do percurso *funcional* que possibilita a realização da *estranha* façanha. Se tais rótulos-roteiros pudessem ser levados rigorosamente ao pé da letra (i.e., se as *enarmonias* não fossem tão inevitavelmente correntes, se todos os harmonologistas concordassem com esse tipo de terminologia e logicidade, etc.) o “nome” ou “cifra” da tal *função* ou *região* já seria um endereço preciso do seu *lugar*, uma coordenada “pré-analítica” capaz de descrever as errâncias e descaminhos que, a cada caso, separam e unem o tom principal e seu *antípoda.*

FIG. 6.16 - Diferentes nomenclaturas da vizinhança de trítono em *função* dos trajetos percorridos para se chegar até ela[45]



Como caso *exemplar* de trânsito pela região de "**Mm♭**" (mediante maior da mediante menor abaixada), Schoenberg (2004, p. 127) cita a aparição da área tonal de **D:** no tom de Láb-maior ao meio de um plano tonal simétrico **Ab:→Cb:→D:→F:→Ab:** (FIG. 6.17). Trata-se de um *ciclo de terça menor ascendente* que ambienta um fragmento de oito compassos da ópera "*Lohengrin*" de Wagner, escrita entre 1846-48 e "considerada diferente e estranha na época, mas cheia de belezas hoje arroladas nos tratados de harmonia" (KOBBÉ, 1991, p. 148).[46]

FIG. 6.17 - A região de #**IV** em "*Lohengrin*" (1846-8) de Wagner, a partir de Schoenberg (2004, p. 127)

Nesse ponto do seu "Funções estruturais....", Schoenberg enfrenta uma série de ocorrências dessas *belezas,* densas e laboriosas, considerando, em princípio, que esses "exemplos das óperas de Wagner [...] ilustram procedimentos não modulatórios dentro de uma tonalidade".

Ou seja, são casos de *monotonalidade* em situações complexas em que "muitas mudanças essenciais [...] ocorrem no espaço de um compasso".[47] Schoenberg observa que, em compensação, em vários casos, a "complexidade" dessas situações (os "desvios da simplicidade", as *longínquas áreas tonais* alcançadas tão vertiginosamente) está contra-equilibrada (i.e., têm sua *apreensibilidade facilitada*) pelo emprego de "seqüências" e "quase-seqüências".[48]

Em outros termos: as *harmonias difíceis* estão compensadas por *repetições* simples e *periódicas* de um modelo *bem contrastado* (um construto musical, segmento ou bloco padrão combinando contorno melódico, rítmico e harmônico, articulação, dinâmica, tessitura, registro, orquestração, rimas de texto, etc.) relativamente curto, *memoriável* e com algum "apelo popular".[49] Tais *redundâncias* – "seqüências" e "quase–seqüências", que muitas vezes se deslocam através de harmonias simétricas, sem maiores *elaborações* ou *desenvolvimentos* – são uma espécie de *variante sonora do mesmo* que, como uma *tábua de salvação* (com resultados *artísticos* mais ou menos duvidosos a depender da dosagem das repetições, do *compromisso artístico* do harmonizador e da *formação* crítica do ouvinte), nos atraem, orientando (ou *condicionando*, *anestesiando*) a *compreensibilidade* em situações de harmonia "muito expandida" (SCHOENBERG, 2004, p. 126-133).[50]

Este famoso "exemplo 113" de Schoenberg (cf. DUDEQUE, 1997a, p. 131-132; KARG-ELERT, 2007, p. 276) é mencionado no capítulo "harmonia – e simetria" de Dunsby e Whittall (1988, p. 123-125) no momento em que os autores (deslocando a discussão estético-filosófica schoenberguiana, e ocupados principalmente com os empregos da simetria na *música pós-tonal*) tecem considerações preliminares a respeito de "entidades literalmente simétricas" de natureza *essencialmente tonal* – "entidades harmônicas" como o *acorde diminuto*, as *tríades aumentadas*, a estrutura intervalar dos *acordes de sexta aumentada* (3M+2M+3M, p. ex.: **ré-fá#-láb-dó**) – destacando as potencialidades das relações contrastantes entre uma tônica e estas *regiões* subordinadas eqüidistantes (os chamados "contra-pólos simétricos" localizados *terça maior*, *terça menor* ou *trítono acima* ou *abaixo* da tônica central). Este tipo de interpretação, que ressalta o mencionado valor intrínseco da "*concinnitas*" (a boa disposição, arranjo, combinação, elegância simétrica, etc.), guarda traços da premissa de que os *inversos aditivos* – como a polarização **I⇆#IV**(ou **I⇆bV**) que divide a oitava em duas partes iguais – possuem *beleza*, propriedade, razão de ser, causa e justificativa que gozam de inteira autonomia. São um "tipo de entidade abstrato-matricial-lógica" que expressa "em si uma articulação coerente" (TOMÁS, 2002, p. 52). Há aqui, nessa noção construtivo-formalista da *beleza*, uma confluência de valores novos (o elogio a

abstração pós-tonal, a defesa de uma música pós-wagneriana, etc.) e valores antigos ou clássicos:

> Simetria é comensurabilidade, proporção ou harmonia. Simétrica diz-se de uma relação que intercorre entre dois termos nos dois sentidos: p.ex. é simétrica a relação "irmão" (ABBAGNANO, 1982, p. 868). A doutrina do Belo como simetria foi apresentada pela primeira vez por Aristóteles. O Belo é constituído, segundo Aristóteles, pela ordem e pela simetria e por uma grandeza capaz de ser abraçada no seu conjunto por um só golpe de vista (ABBAGNANO, 1982, p. 101).
>
> As palavras *harmonia* e *simetria* estavam [desde o período clássico grego] estreitamente relacionadas com a aplicação da teoria [de que a beleza se encontra naqueles objetos cujas partes mantêm uma perfeita relação geométrico-proporcional entre si] aos âmbitos do ouvido e da visão [...]. [Nos "Dez livros sobre Arquitetura", c. 40 a.C] Vitrúvio desenvolve a idéia de que um edifício é belo quando todas as suas partes têm as proporções apropriadas de altura e largura, e de largura e longitude, e cumpram em geral, todas as exigências de simetria (TATARKIEWICZ, 2002, p. 157).
>
> A alma gosta da variedade; no entanto, na maioria das coisas ela gosta de encontrar uma espécie de simetria. [...] Uma das principais causas dos prazeres da alma, quando ela vê as coisas, é a facilidade de percebê-las; e a razão pela qual a simetria agrada à alma é que a simetria poupa-lhe esforços, alivia sua tarefa. [...] Daí decorre uma regra geral: ali onde a simetria é útil à alma e pode ajudá-la em suas funções, a simetria torna-se agradável; mas onde for inútil, torna-se enfadonha porque elimina a variedade (MONTESQUIEU, 2005, p. 31)

Mescla-se a essa duradoura fé nos *méritos da simetria* um entendimento de que, geradas por *proporção justa* e dotadas de *regularidade* e *auto-equilíbrio*, as "entidades simétricas" são grandezas supostamente *plenas*, puras, idéia e realidade independentes de pressupostos, histórias e contextos. As entidades simétricas "compõem um todo" (MONTESQUIEU, 2005, p. 32), são entidades-modelo da tese "da absoluta auto-suficiência do som; auto-suficiência-semântica, auto-suficiência expressiva, auto-suficiência lingüística e organizativa" (FUBINI, 1999, p. 202). São entidades que, então, embora o "exemplo" aqui ainda seja consabidamente tonal e wagneriano, prenunciam uma vindoura arte abstrata ou concreta, ou ainda, são entidades que já sinalizam a tendência neoclássica de um afastamento da "crise do homem", i.e., um afastamento do *psicologismo,* do *referencialismo* e do *exagero emocional* que alimenta as invenções da doentia harmonia romântica. Admite-se que o traçado simétrico – "o perfeito encapsulamento das harmonias triádicas relacionadas por terça" – estabelece uma *funcionalidade harmônica* compreensível em seus próprios termos, pois "se a simetria é rigorosamente observada ela é capaz de, por si só, determinar a natureza e a ordem do evento musical" (DUNSBY e WHITTALL, 1988, p. 125).

Noutra perspectiva (i.e., sublinhando os vínculos destes construtos musicais com o imbróglio ideológico, social, histórico e metafísico da dita "crise do homem"), Meyer (2000, p. 459-464) analisa uma passagem que recorre a um plano tonal idêntico: o mesmo "*Kleinterzzirkel*" **Ab:→Cb:→D:→F:→Ab**:. Assim, reelaborando a versão que publicou em 1956 (MEYER, 2001, p. 113-

117), Meyer apresenta uma interpretação que observa justamente as propriedades dessas *seleções simétricas* no contexto das idéias (*crenças, mitos*, *tradições, princípios, razões de ser,* etc.) que interpermeiam as escolhas harmônicas da geração romântica.[51] Como se vê na FIG. 6.18, trata-se do ciclo de terças menores ascendentes que ouvimos nos momentos iniciais da célebre última ária da ópera "*Tristan und Isolde*" de Wagner (3º ato, a partir do compasso 1621).[52] A ária "*Mild und leise*..." – conhecida como "*Liebestod*" (literalmente *amor-morte*, a "morte de amor", "o amor através da morte", o "morrer de amor") ou "*Verklärung"* ("transfiguração") como Wagner preferia chamá-la (cf. BAILEY, 1985, p. 41-43) – que, consubstanciando a inter-relação musical entre vários pontos culminantes do drama, Isolda *canta* quando, após uma prodigiosa saga, Tristão já não mais respira "e Isolda, ao chegar e vê-lo morto, estende-se sobre ele, rosto com rosto, boca com boca, e nesse abraço expira e morre" (WISNIK, 1987, p. 207). "Essa morte por amor [...] propiciadora de sua união final, [...] simboliza a assimilação pela natureza de tudo o que é espiritual, e portanto imortal, nas vidas iluminadas pelo amor" (KOBBÉ, 1991, p. 160). A cena é de uma dor infinita e, numa espécie de moral da história, a sublimação da paixão deve nos persuadir de sua força edificante e expiatória.

FIG. 6.18 - A região de **#IV** em um ciclo de terças menores nos compassos iniciais da última ária de "*Tristan und Isolde"* (1856-60) de Wagner, a partir de Meyer (2000, p. 460)

A intensa problemática em cena exige um *composto total* – em uma obra de arte *total* ou *integral* "*Gesamtkunstwerk*"[53] – sublime e incomum, um tratamento de tirar fôlego em todos os âmbitos, uma harmonia igualmente "transfigurada" e "adúltera", lembrando que o idílio de amor de Tristão e Isolda já foi visto como o "grande mito europeu do adultério" (ROUGEMONT apud WISNIK, 1987, p. 207). Cena musical *transfigurada*, harmonia *adulterada* e, por isso mesmo, tonal. Pois, para se fazer notar em máxima *dimensão*, *intensidade* e *expressividade*, o *extraordinário* depende de um marco de referência daquilo que é *o comum.* A *alteração* depende do *ordinário,* o fabuloso e o enlevamento dependem do mediano ou do normal, o inacreditável depende do crível. A transformação, a vicissitude, a instabilidade, a condição contrária e a falha são notadas quando contrapostas a algum marco daquilo que é aceito como o lógico, o perfeito, o direito ou o natural. A liberdade é uma idéia que se contrapõem a uma apercepção de sujeição. A mudança de um estado para outro depende de algum estado anterior, a violação depende de alguma regra que possa ser quebrada, a transgressão depende de um vínculo, o não incorporado pelas coleções canônicas depende de um cânon

> O movimento harmônico da "*Liebestod*" – uma seqüência de progressões de terceira – só faz sentido por conta da linha melódica que atravessa as áreas tonais, nenhuma das quais tem o poder de deter a melodia, tão sem limites em sua ambição. Certamente devemos descrever isto como música tonal; pois o que provoca esta incrível sensação de liberdade, se não a progressão harmônica por tons que nunca se afirmam, e que se movem como um espectro no horizonte musical, acenando e desaparecendo numa procissão interminável? (SCRUTON, 1999, p. 273-274).

Dentre as canções da música popular feita no Brasil que alcançam a região do **#IV** percorrendo o "transfigurado" movimento harmônico da "*Liebestod*" (cf. FIG. 6.18), destaca-se o "Hino ao Sol". Um "samba canção lento", uma espécie de *arioso* (i.e., possui características de *ária* e de *recitativo*), que foi *número* da *operística* "Rio de Janeiro, sinfonia popular em tempo de Samba", composição do jovem Tom Jobim em parceria com Billy Blanco datada de 1954. Esta canção, já considerada como a "primeira composição integrada à concepção bossa-novista [...] que, vale lembrar, contou com arranjo e orquestração de Radamés Gnattali" (POLETTO, 2004, p. 15-16 e 64), reinventa algo desse romântico "morrer de amor" e da inclinação "*sharpness*" associando a *intensidade* de três lugares do prestigioso "*Kleinterzzirkel*" (**Eb:→C:→A:→Eb:)** ao distenso registro tropical carioca em versos literais como: "eu quero morrer de amor num dia de sol".

Deste modo, também aqui (FIG. 6.19), nesta *outra* música, neste *outro* complexo cenário, vamos notar, parafraseando Grey (in MILLINGTON, 1995, p. 263), escolhas acórdicas simétricas "modulando" (no sentido wagneriano) o impulso retórico das "unidades poético-verbais", vamos notar a intenção de "unificação" (*integração*, *correlação*) assonante entre o "cambiante curso de expressão emocional" e o *cambiante decurso* por entre áreas tonais distantes.

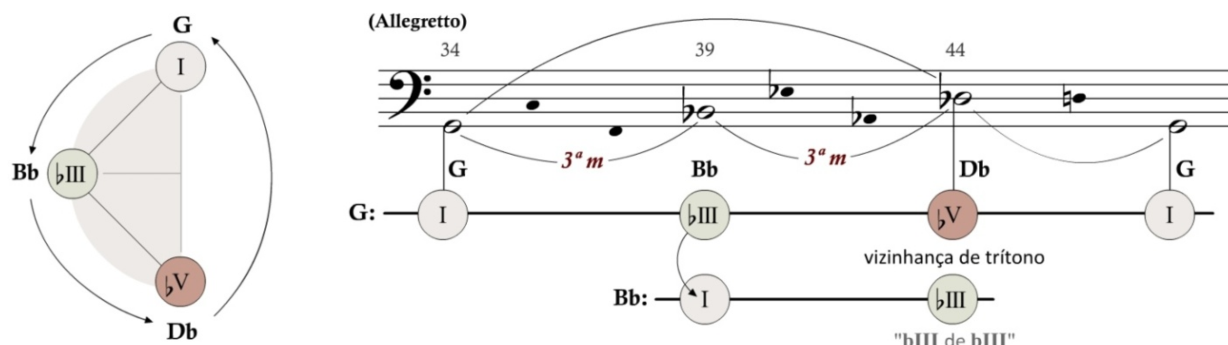
Nos versos iniciais do "Hino ao Sol" a vizinhança de trítono **I→#IV** (**Eb:→ A:**) se destaca nos contra pólos de um semi-ciclo de terceiras menores que – como que em espelho aos famosos ciclos "*flatness*" empregados por Wagner (nos casos das FIG. 6.17 e FIG. 6.18) – gira, agora em sentido horário, rumo aos sustenidos numa trilha de tonicizações periodicamente espaçadas **Eb:→C:→A:** (similar ao trajeto percorrido por Sechter em 1853, FIG. 6.10a) que parece mesmo adequada, neste gênero de *canção romântica*, *popular* e *laudatória*, para ambientar as belezas inatingíveis, inesgotáveis e *enlevadas* que, em *letra*, são *invocadas*: "a plenitude da vida", "o amor para sempre", "a montanha, o céu e o mar", etc. (cf. NASCIMENTO, 2008, p. 130-133; POLETTO, 2004, p. 106-108).

FIG. 6.19 - A vizinhança de trítono nos compassos iniciais do "Hino ao Sol" de Tom Jobim e Billy Blanco, 1954

Citando uma ocorrência que extrapola esse universo mais programático (da canção, da trilha para imagens, da ópera, etc.) em que a *função* dessas harmonias antípodas torna-se compreensível na interação com diversos enunciados simultâneos,[54] Aldwell e Schachter (1989, p. 570-571) cuidam desta vizinhança no tópico "**#IV** como meta" (na divisão "áreas tonais cromáticas" do capítulo "cromatismo em amplos contextos"). Como exemplo da vizinhança de

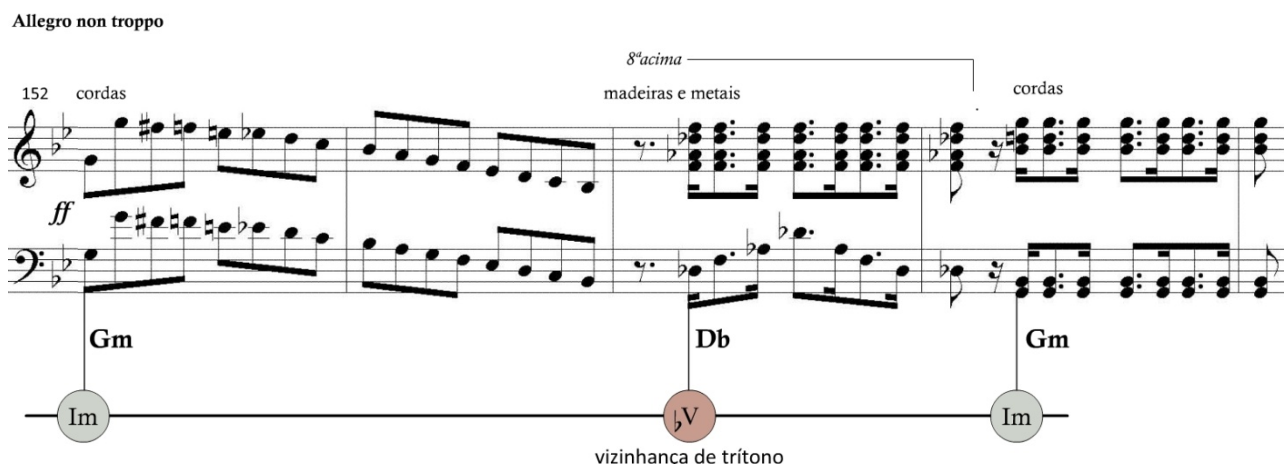
trítono em repertório livre das influências textuais, e também dos psicologismos mais românticos, citam o trajeto consideravelmente temporão (mencionado no capítulo 1 e reproduzido na FIG. 6.20) **G:→Bb:→Db:→G:**. Um *semi-ciclo de terças menores* que aparece em 1788 (cerca de 58 anos antes de "*Lohengrin*") no segundo movimento do *Quarteto de Cordas*, op. 54/1 de Joseph Haydn (compassos 34 a 47).[55]

FIG. 6.20 - A vizinhança de trítono como lugar de chegada no Quarteto, op. 54/1, Haydn, 1788



Em seu "harmonia avançada" Ottman (2000, p. 344) refere-se a esta *espécie* de relação como "movimento de fundamentais por trítono" destacando a famosa seqüência **Gm→Db** (resumidamente reproduzida na FIG. 6.21) que podemos ouvir em *ff* no quarto movimento, "*Marche au supplice*", da "*Symphonie fantastique*", op. 14, do "*enfant sauvage*" Hector Berlioz: obra "aclamada pela juventude romântica" (SOLEIL e LELONG, 1992, p. 150) em dezembro de 1830.

FIG. 6.21 - A vizinhança de trítono na "*Marche au supplice*" da "*Symphonie Fantastique*", Berlioz, 1830



Recuperando o tom da opinião emitida (cerca de 170 anos antes) por Robert *Schumann* (1810-1856) – que manifestou suas reservas em relação a esta harmonia **Gm→Db** numa célebre resenha que publicou sobre a "*Symphonie fantastique*" (cf. BENT, 2004, p. 161-194; SCHENKER, 1990, p. 173)[56] – Ottman (2000, p. 344) entende que este tipo de movimento harmônico deve ser encarado como "incomum [...], usual em algumas situações especiais".

Ratner (1992, p. 111-113) também menciona esta impulsiva progressão **Gm→Db** da *"Symphonie fantastique*" em seu tópico "harmonias tangenciais" designando o recurso como "*tritone relationships*". Outros casos citados por Ratner mostram esta *vizinhança de trítono* em obras de Liszt (*coda* da *Sonata em Si-menor*, de 1854),[57] Mussorgsky (fragmento da ópera "*Boris Godunov*", de 1868-69), e também nas então inusuais progressões do famoso coral que ouvimos no *Largo* da *Sinfonia em Mi-menor*, "Do novo mundo", op. 95, composta por Dvořák em 1892-93.

Estas progressões de Dvořák são outro emblema culto dessas *harmonias tangenciais* citado e comentado por diversos estudiosos que se dedicam a localizar e a interpretar essas notáveis ampliações do conceito de *tom vizinho* (cf. KOPP, 2002, p. 226-228; SCHOENBERG, 2004, p. 121-122; VOLEK, 2001, p. 240). Sobre o primeiro segmento reproduzido na FIG. 6.22a, Schoenberg opina: tal harmonia "pode ser facilmente vista como permanecendo na região Tônica" (SCHOENBERG, 2004, p. 121). O segundo segmento (FIG. 6.22b) foi reproduzido a partir do estudo de Kopp que, sobre a relação **Db→G** do compasso 22, observa: em combinação, "esses dois primeiros acordes definem a maior parte de um ciclo de terças menores" (KOPP, 2002, p. 227).

FIG. 6.22 - A vizinhança de trítono no *Coral* do segundo movimento da "Sinfonia do Novo Mundo", Dvořák, 1892-93

Estas referências da teoria e do repertório *de escola* sintonizam-se, ora mais ora menos, com ocorrências do repertório *popular* e *jazzístico* que perpassa o presente estudo. Neste

repertório também, em alguns casos, as vizinhanças de trítono estão vinculadas aos *ciclos de terça menor* (casos reunidos na FIG. 6.39). Mas, como ocorre neste segundo fragmento do *Largo* de Dvořák (FIG. 6.22b), em outras situações, como nos casos de “Flora” (FIG. 1.3), “Eu te amo” (FIG. 3.31), “Samambaia” (FIG. 8.9) e “*Pensativa*” (FIG. 8.14), as vizinhanças de trítono se empregam segundo razões diversas que nem sempre observam o traçado rigorosamente completo e eqüidistante dos tais *ciclos*.

Capítulo 7

37 DA TEORIA DA HARMONIA COMO ARTE DE MANTER A UNIDADE TONAL NA DIVERSIDADE CROMÁTICA

A unidade é, não só em Música, senão também em todas as artes, o primeiro dos grandes princípios em que assenta a harmonia, a saber, unidade e variedade. São estas as duas balanças de que deve fazer um continuado uso o homem de gênio.
François-Joseph Fétis, *A música ao alcance de todos* (1858, p. 122)

A unidade na diversidade, isto é o que o espírito humano reclama em toda a forma de arte destinada a proporcionar algum gozo estético. A unidade sem a diversidade não seria senão uniformidade, a diversidade sem a unidade não seria mais do que caos deforme.
Hugo Riemann, *Estética musical* (1914, p. 207)

As *representações teóricas* pelas quais passamos até aqui procuram influir na apreensão de uma idéia deveras tradicional: *a tonalidade harmônica é um todo unificado capaz de unificar*. Ainda que *diversificada*, *expandida*, *excessiva* e *misturada*, a tonalidade harmônica é uma espécie de *matriz única*, englobante, conjuntiva, que pode dar conta daquilo que lhe cabe na consecução da *unidade estética* que sustenta, deve sustentar, uma obra de arte musical. Pois, "a unidade" – a *identidade dos opostos*, a "potência dos contrários", a *totalidade contínua*, a *conexão necessária, a cosmogonia pitagórico-platônica, a grande teoria*, a "unificação do múltiplo e o acordo do discordante", a *coesão orgânica*, a inaceitabilidade da *colcha de retalhos* –

> é o mais antigo dogma crítico de que dispomos, e toda composição requer uma percepção de sua unidade no sentido absoluto de que isso é precisamente o que significa escutá-la. Isto é, a unidade não é um atributo da obra nem uma impressão subjetiva do ouvinte. É uma condição do entendimento: a obra revela sua importância para aqueles que escutam como se até suas descontinuidades se ajustassem para unificá-la (ROSEN, 2004, p. 208).[1]

Como um metafórico *mapa-múndi* capaz de mostrar como diferentes *continentes, estados, regiões, etc.,* pertencem ao mesmo mundo, tais *representações teóricas* da nossa disciplina têm "a qualidade de unir os eventos musicais a uma única referência" (DUDEQUE, 1997a, p. 23). Assim, englobam (ou procuram englobar) o *trânsito* do tom principal para as diversas áreas tonais coadjuvantes e também o trânsito *entre* essas áreas secundárias, próximas ou distantes, sem que, mesmo enovelado em muitas voltas, o fio *principal* da meada se rompa. Tais *representações* são abstrações teóricas e empíricas, são ferramentas técnicas e pedagógicas e são, com isso, indícios de uma doutrina estético-filosófica de fundo que, pressupondo "que a unidade representa um valor estético por excelência" (FUBINI, 2008, p. 161), vem nos ensinando como a harmonia deve *modular* (variar a altura *harmoniosamente*) para a consecução de uma música de alto valor, i.e., música *ocidental*, *tradicional*, *artística*, *correta*, *boa*, *bela, sublime* e *tonal.*

Nas suas famosas *lições de filosofia da arte,* um dos registros do estado da reflexão estético-musical no início do século XIX, o filósofo idealista alemão Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) ensinava algo daquilo que está no cerne desta doutrina da *unidade harmônica*: a "modulação é então a arte de manter, na diferença qualitativa, a identidade do tom que é dominante no todo de uma obra musical" (SCHELLING apud BARROS, 2007, p. 110). Tal "arte de manter" – i.e., tal conjunto de meios e procedimentos através dos quais é possível, sem anular a "diferença qualitativa" de tendência francamente expansionista, alcançar um ideal de *coesão e coerência* que se traduz numa "identidade do tom" que conserva seu domínio, detêm o poder, a autoridade e a propriedade, numa grandiosa e diversificada extensão –,[2] pode ser revisada (ou oportunamente pré-estudada) através de uma figura teórica que redesenha, *grosso modo*, todo o material tonal exposto nos capítulos anteriores em um conjunto hipotético graficamente centrado (FIG. 7.1). Trata-se de mais uma imagem auxiliar, mais uma *representação gráfica do espaço tonal* que, procurando facilitar a determinação e a diferenciação das várias *armaduras imaginárias* que se combinam no interior de uma mesma armadura de clave (de uma mesma tonalidade expandida), pode ser apreendida como uma espécie de *campo harmônico concêntrico*.

Menos capaz de estabelecer um inventário completo das tantas reentrâncias miúdas da tonalidade (não se trata de uma suposta descrição de "todas" as possíveis *regiões*, *todos* os *acordes e graus, todas* as *escalas e todas as tensões* em cada um dos diatonismos representados na sua conformação), o propósito teórico deste sobrevôo por um *campo harmônico concêntrico* (FIG. 7.1) é, principalmente, observar que, no que tange ao domínio das alturas tonais, a concepção romântica de *unidade estética* (ainda que analogicamente, metaforicamente e não exclusivamente) está associada a um importante elo (*nexo* ou *vínculo* unificador) técnico-mecânico da nossa arte. Elo que, expondo tantas semelhanças (notas em comum) e diferenças, tantas *frutificações* e *metamorfoses derivadas de um único ramo originário* (retomando os termos e valores goethianos), pode ser posto em evidência neste *alinhamento espacial* das fundamentais dos sete *graus* oriundos dos diatonismos vizinhos operantes em um único tom (no caso desta FIG. 7.1, o tom de Dó-maior).

Reforçando a idéia com outras palavras: precavendo para o fato de que, aqui também, "quase todo inventário fixo nos enganará" (HALL, 2003, p. 258), o propósito da FIG. 7.1 é nos ajudar a *ouvir* (amplificar, materializar, interpretar) certas *palavras-chave* de uma *conversa* que, atravessando a modernidade e a contemporaneidade (dos anos de um Rameau aos anos de um Tom Jobim), se dá entre o pensamento filosófico (em sentido mais abstrato e estrito) e o pensamento dos músicos, teóricos e críticos especializados, ocupados com problemas mais

imediatos de consecução, manufatura, interpretação, análise e valoração das obras tonais esteticamente orientadas, conscientemente ou não, por essa *concepção estética* que, nos termos de personagens austro-germânicos como Goethe, Schelling, Schenker e Schoenberg, se concentram em termos conceituais fortes e poderosos como: *unidade orgânica*, *identidade do tom*, *necessidade de dominação*, *unidade harmônica*, *monotonalidade*!

No entanto, antes de seguir e em virtude das tantas demonstrações que vão surgindo neste estudo, já vai passando a hora de declarar que o propósito intencionado dessa opção pelo não *detalhamento exaustivo e completo capaz de prever e explicar tudo* é, justamente, ressaltar uma *propriedade característica* da arte tonal que nem sempre é devidamente noticiada nos textos com positiva finalidade teórico-pedagógica: na arte tonal *a harmonia nem sempre sai redonda*.

Tratando da *forma musical*, Kühn tece considerações que nos alertam sobre o valor dessa *propriedade*, considerações válidas também para as tentativas de explicação das maquinações da harmonia. Mesmo acreditando que, até certo ponto e para algumas finalidades, as "condicionantes" teóricas são realmente possíveis, que os *c* e *esquematizações* são sim roteiros sugestivos e úteis aos processos *criativos*, *analíticos* e *críticos*, é preciso ter em mente que

> a forma musical nem sempre sai redonda. Um "tem que ser assim" predeterminado ocasiona falsas expectativas sobre a obra de arte, um presunçoso "é assim" resulta violento e empobrecedor. Com freqüência, a verdadeira solução é justamente o ambíguo, o incerto, o indeciso o não de todo compreensível; quer dizer, algo que nos empurra ao repensar contínuo, sem dar lugar por isso a uma resposta válida para toda a eternidade: sempre resta uma porção desafiante de secreto. Por outro lado, o que se subtrai das regras se mostra como algo extraordinário; a infração necessita de uma norma para ser inteligível como desvio intencionado e significativo, como uma parcela de individualidade (KÜHN, 2003, p. 239).

> [Todo esquema] guarda sempre, um "sim, porém...". [P.ex.] "em um rondó, o estribilho inicial volta sempre, na tonalidade principal", "Sim, porém na parte central do Rondó para piano em Dó-maior, op. 51, 1, de Beethoven, o estribilho reaparece em Láb-maior". [...] [Um esquema] não deve induzir a hiper-estimação generalizada de um "o único". [...] O crucial é o modo como se maneja [as esquematizações] e a medida que nos afeiçoamos a ela. [...] [Esquemas] são abstrações que servem de ajuda ao próprio senso crítico e a comunicação com outras pessoas. [...] Todo esquema demanda interpretação [...]. Por si mesmo, o esquema não é ainda compreensão: *possibilita a compreensão*. Os *modelos* [...] (nos casos em que são possíveis [...]) são abstração *a posteriori*. Surgem de obras concretas, por uma decantação de características comuns que dá como resultado "a" imagem de um planejamento [...] determinado: são o ponto de intersecção de numerosos fatos compositivos (e não pautas seguidas servilmente pelos compositores). [...] a acusação de que os esquemas são construções distanciadas da música ignora o verdadeiro valor dos esquemas. Não constituem uma instância superior de controle perante a qual a obra necessita acreditar-se, mas sim um *meio auxiliar* de orientação que nos permite estimar as peculiaridades de cada obra concreta: o distintivo do rondó de Beethoven [...] se faz reconhecível frente ao transfundo normativo de que o estribilho aparece "sempre" na tonalidade principal (KÜHN, 2003, p. 9-11).

Insistindo na cautela – *a harmonia nem sempre sai redonda* –, a FIG. 7.1 pode ser vista como um "transfundo normativo" desse tipo, algo que ajuda a apreciação da "uniformidade de eventos" harmônicos, "conquanto não seja uma uniformidade rigorosa e absoluta, mas somente aproximada e relativa e, todavia, susceptível de autorizar uma previsão provável" (ABBAGNANO, 1982, p. 469). Assim, procurando evitar *falsas expectativas* sobre o comportamento artístico da tonalidade harmônica, e relembrando ainda a epígrafe romântica do poeta, crítico e filósofo alemão Friedrich Schlegel (1772-1829) que já nos avisava que "é tão fatal ter um sistema quanto não ter nenhum. Deve-se tentar combinar uma coisa com a outra" (SCHLEGEL apud ROSEN, 2004, p. 201), a FIG. 7.1 – uma indisfarçável reminiscência pitagórico-platônica – pode ser vista uma espécie de *catálogo geral com o endereço diatônico dos acordes e áreas tonais na tonalidade*.

Neste hipotético *campo harmônico concêntrico* o anel diatônico principal (representando o *campo harmônico* estritamente *natural* de Dó-maior), sem *misturas* ou *acidentes* ocorrentes, governa o *sistema* ocupando estrategicamente uma localização espacial intermediária. Os deslocamentos em direção ao centro da figura, gradativamente, apresentam regiões *adjuvantes* com mais bemóis: o anel diatônico da região de Dó-menor, escala *melódica*, acrescenta um bemol, **mib**; o anel da escala menor *harmônica* acrescenta mais um, **láb**; o anel da menor *natural* acrescenta um terceiro, **sib**. Dos três bemóis de Dó-menor se alcança a área tonal de Réb-maior que, como *acorde/grau* de **bII** (o *acorde* de *sexta napolitana*) atua no âmbito de quatro bemóis e, como *região/tonalidade* (**bII:**, a *região* ou *tonalidade* da *sexta napolitana*), escurece ao máximo a trama tonal de Dó-Maior com sua vizinhança de cinco bemóis. Em sentido oposto, os deslocamentos em direção ao exterior da figura tendem a *abrilhantar* a tonalidade com o acréscimo gradativo de áreas tonais com mais sustenidos.[3] Vale recuperar que, como característica basilar do sistema tonal, nas duas direções as regiões mais afastadas (**F#:** com seis sustenidos e **Db:** com cinco bemóis) soam de fato, enarmonicamente, como áreas vizinhas (ou *aparentadas*) entre si pela segura distância de *quinta ascendente* (entre **F#:** e **C#:**) ou de *quarta descendente* (entre **Db:** e **Gb:**). Assim, pelos bemóis ou pelos sustenidos, ir embora significa voltar, pois quanto mais nos afastamos do tom principal, mais nos aproximamos dele. Novamente o poeta Friedrich Schlegel: "o nosso verdadeiro lugar é aquele ao qual sempre retornamos, depois de percorrer os caminhos excêntricos do entusiasmo e da alegria, e não aquele do qual nunca saímos" (SCHLEGEL apud SUAREZ, 2005, p. 195).

Mesmo sendo uma sugestão parcial, uma espécie de fotografia panorâmica, este *alinhamento concêntrico* evidencia um fato significativo do sistema tonal: acordes sobre os mesmos graus, mas provenientes de diatonismos diferentes, guardam entre si alguma *relação de sonoridade* que varia da maior *semelhança* ao maior *contraste*. Tal relação, em contextos específicos, estimula ou inibe a troca de um acorde por outro fundado no mesmo grau. E tal troca modifica em vários níveis as capacidades expressivas das progressões harmônicas.

FIG. 7.1 - Visualização concêntrica dos ciclos diatônicos operantes em Dó-maior [4]

Grosso modo, tecnicamente, aprendemos que os níveis de semelhança entre graus *dependem da ocorrência de uma ou mais notas em comum* entre os acordes e, em contrapartida, os níveis de diferença se acentuam pela ausência de notas em comum. No entanto, apesar das reservas formalistas da teoria da harmonia, a concepção e a percepção do que é a *semelhança* e o *contraste* dependem também da "influência da situação" (TOCH, 2001, p. 52), i.e., dependem das intenções artísticas (dos gêneros e estilos), dos relacionamentos da harmonia com os demais parâmetros musicais (timbres, tessituras, dinâmicas, etc.), dos hábitos culturais e estilísticos, das circunstâncias e conjunturas. Dependem daquilo que se obtêm por intermédio daquelas questões: Quem está tocando? Onde? Quando? "Por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito" (TAGG, 2003, p. 10). Assim, os efeitos artísticos possíveis a partir deste *alinhamento técnico* são bastante variados e podem ser estudados em vários níveis de detalhamento.

Partindo das vizinhanças panoramicamente representadas nessa *visualização concêntrica dos ciclos diatônicos operantes em Dó-maior* (FIG. 7.1), os próximos passos caminham nas seguintes direções: primeiramente a FIG. 7.2 – uma revisão ampliada da FIG. 1.1 – detalha os *graus*, suas *funções primárias,* seus principais *acordes* e *escalas* (*tensões* disponíveis e *notas evitadas*) e suas procedências diatônicas sumarizando o que foi exposto até aqui. E, num segundo momento, as FIGURAS 7.3, 7.4 e 7.5 – revisando e ampliando *as relações de afinidade* anteriormente representadas na FIG. 2.4 (o princípio ramista da cadeia de terças) e nas FIGURAS 2.14 e 2.15 (as ditas *relativas* e *anti-relativas* riemannianas) – propõem um reagrupamento deste mesmo material, agora de acordo com suas equivalências funcionais nas classes T, S ou D.

A FIG. 7.2 procura, principalmente, favorecer o estudo do posicionamento, da qualidade e da quantidade das *notas comuns* – elos técnicos, nexos unificadores, o "*vinculum substantiale"* (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 114) que sustenta as concepções de *afinidade natural* e *parentesco funcional* – que costuram as variantes de cada grau. Da "suma importância da existência de notas comuns" (RIEMANN, 1945, p. 105) decorrem vários fundamentos para a compreensão das *equivalências* que sustentam as qualidades e efeitos das trocas funcionais.[5] A troca de um acorde por outro assentado no mesmo grau pode equivaler ao simples *acréscimo*, ou *mutação*, de uma *nota de tensão* (como ocorre, em diferentes níveis, entre **C7M** e **C7M**$^{(\#5)}$; **Dm7** e **Dm7**$^{(b5)}$; **F7M** e **F7**$^{(\#11)}$; **G7**$^{(9,13)}$ e **G7**$^{(b9,\ b13)}$, etc.) ou pode provocar a nítida sensação de que, de fato, houve uma *re-harmonização* (como ocorre quando tocamos **Db7M** em lugar de **Dm7**; ou **F#m7**$^{(b5)}$ ao final de uma clara preparação para **F7M**).

FIG. 7.2 - Graus, acordes, escalas, tensões disponíveis, nota(s) em comum, notas não harmônicas (*avoid notes*), funções primárias e seus respectivos diatonismos de procedência

a) Graus variantes para o lugar **I**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
I7M	C7M	9 6 *jônico*	T	**I** do **tom principal** maior, C:
I7M$^{(\#5)}$	C7M$^{(\#5)}$	9 (#5) 6 *jônico (#5)* ou *jônico aumentado*	T	**bIII** do tom **relativo menor**, Am: escala *harmônica*
I7M$^{(\#11,\#5)}$	C7M$^{(\#11,\#5)}$	9 (#11) (#5) 6 *lídio (#5)* ou *lídio aumentado*	T	**bIII** do tom **relativo menor**, Am: escala *melódica*
I7M$^{(\#11)}$	C7M$^{(\#11)}$	9 (#11) 6 *lídio*	T	**bVI** do tom **anti-relativo menor**, Em: escala *natural*
I#m7	C#m7	9 11 *eólio*	T	**VIm** do tom da **mediante**, E:

b) Graus variantes para o lugar **Im**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
Im7	Cm7	9 11 *eólio*		
Im$^{(7M)}$	Cm$^{(7M)}$	9 11 (maj7) *menor harmônica*	T	**Im** grau do **tom principal** menor, Cm:
Im^{6}	Cm^{6}	9 11 6 (maj7) *menor melódica*		

c) Graus variantes para o lugar **II**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
IIm7	Dm7	9 11 6 *dórico*	S	**IIm** do **tom principal** maior, C:
IIm7$^{(b5)}$	Dm7$^{(5)}$	9 11 (b5) *lócrio*	S	**IIm7$^{(b5)}$** do **tom principal** menor, Cm:
bII7M$^{(\#11)}$ ***Np***	Db7M$^{(\#11)}$	9 (#11) 6 *lídio*	S	**bVI** do tom da **subdominante menor**, Fm: **IV** da **região de bVI,** Ab:

d) Graus variantes para o lugar **III**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
IIIm7	Em7	11 — *frígio*	T	**IIIm** do **tom principal** maior, C:
bIII7M	Eb7M	9, 6 — *jônico*	T	**bIII** do **tom principal** menor, Cm:
bIII7M(#5)	Eb7M(#5)	9, (#5), 6 — *jônico (#5)* ou *jônico aumentado*	T	**bIII** do **tom principal** menor, Cm: escala *harmônica*
bIII7M(#11,#5)	Eb7M(#11,#5)	9, (#11), (#5), 6 — *lídio (#5)* ou *lídio aumentado*	T	**bIII** do **tom principal** menor, Cm: escala *melódica*
IIIm7(9)	Em7(9)	9, 11 — *eólio*	T	**Im7** do tom **anti-relativo** menor, Em:
III7M	E7M	9, 6 — *jônico*	T	**I** do tom da **mediante**, E:

e) Graus variantes para o lugar **IV**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
IV7M	F7M	9, #11, 6 — *lídio*	S	**IV** do **tom principal** maior, C:
IVm7	Fm7	9, 11, 6 — *dórico*	S	**IVm** do **tom principal** menor, Cm:
IV7(#11) "blues"	F7(#11) "blues"	9, #11, 6 — *lídio (b7)*	S	**IV** do **tom principal** menor, Cm: escala *melódica*
#IVm7(b5)	F#m7(b5, 9)	9, 11, (b5) — *"lócrio 9"*	S	**VIm7(b5)** do tom **relativo menor**, Am: escala *melódica*
#IVm7(b5)	F#m7(b5)	11 — *lócrio*	S	**IIm7(b5)** do tom **anti-relativo**, Em:

f) Graus variantes para o lugar **V**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
V7	G7	9, 13 — *mixolídio*	D	**V** do **tom principal** maior, C:
V7(b9, b13)	G7(b9, b13)	b9, b13 — *mixolídio b9, b13* ou *frígio dominante*	D	**V** do **tom principal** menor, Cm: escala *harmônica*
Vm7	Gm7	11 — *frígio*	"d"	**Vm** do **tom principal** menor, Cm:

g) Graus variantes para o lugar **VI**

Grau	Acorde	Escalas e nota(s) em comum	Função	Fundamento diatônico (procedência)
VIm7	Am7	9, 11 — *eólio*	T	**VIm** do **tom principal** maior, C:
bVI7M	Ab7M	9, #11, 6 — *lídio*	S	**bVI** do **tom principal** menor, Cm:
VIm7$^{(b5)}$	Am7$^{(b5)}$	9, 11, b5 — *lócrio 9*	T	**VIm$^{(b5)}$** do **tom principal** menor, Cm: escala *melódica*
VIm$^{(7M)}$	Am$^{(7M)}$	9, 11, 7M — *menor harmônica*	T	**Im$^{(maj7)}$** do tom **relativo menor**, Am: escala *harmônica*
VIm$^{6(7M)}$	Am$^{6(7M)}$	9, 11, 6, 7M — *menor melódica*	T	**Im$^{6(maj7)}$** do tom **relativo menor**, Am: escala *melódica*
VIm^{6}	Am^{6}	9, 11, 6 — *dórico*	T	**IVm^{6}** do tom **anti-relativo** menor, Em:
VI7M	A7M	9, 6 — *jônico*	T	**I** do tom da **submediante**, A:

h) Graus variantes para o lugar **VII**

VIIm7$^{(b5)}$	Bm7$^{(b5)}$	11 — *lócrio*	D	**VIIm$^{(b5)}$** do **tom principal** maior, C:
bVII7	Bb7	9, 13 — *mixolídio*	S	**bVII** do **tom principal** menor, Cm:
VII°	B°	*diminuta da menor harmônica*	D	**VII°** do **tom principal** menor, Cm: escala *harmônica*
bVII7M	Bb7M	9, #11, 6, 7M — *lídio*	S	**bII7M (Np)** do tom **relativo menor**, Am: **bVI7M** da **região de IIm,** Dm: **IV7M** da região de **subdominane**, F:

Em casos extremos, de máximo contraste, as *semelhanças* só podem existir de maneira indireta (como é o caso, p. ex., da relação entre **F7M** e o distante **F#7M** que dependeria de algum acorde intermediário, como **A7M** ou **F#m7**, que possui notas em comuns com ambos).

Algumas *trocas de acordes* variantes não implicam *trocas de função* (p.ex., **F7M**, **Fm7**, **F7** e **F#m7**$^{(b5)}$, variantes do quarto grau, são opções de sonoridade para a função subdominante), mas outras *mudam a função* (p.ex., a função primária de **Am7** é tônica, enquanto que **Ab7M** é um tipo de subdominante; a função primária de **Bm7(b5)** ou **B°** é dominante, enquanto que **Bb7** e **Bb7M** podem atuar como graus da função subdominante).

Admitindo uma ampla cobertura desse outro tipo de *lei de parentesco* – a lei que nos permite reconhecer *elos funcionais entre acordes vizinhos de terça* em contextos tonais francamente expandidos –, *grosso modo* (ver detalhamento na FIG. 7.2), vamos observar *gêneros* ou *agrupamentos funcionais* de *tônica* (reunindo diversos acordes vizinhos de terça acomodados sobre os graus **I**, **VI** e **III** dos diferentes diatonismos relacionados, na FIG. 7.3), de *subdominante* (**II**, **IV**, **VI** e **VII**, na FIG. 7.4) e de *dominante* (**V** e **VII**, na FIG. 7.5). *Gêneros* ou *agrupamentos* funcionais variados e enriquecidos que *unificam* uma *diferença qualitativa* expandida por empréstimos e contribuições advindas dos diatonismos vizinhos de *Dó-maior*.

O *costume*, ou *cultura*, que nos ensina agrupar vários diferentes *acordes/graus* em uma mesma classe funcional é uma abstração teórica com encargo reducionista, generalizante e reconhecidamente eficiente, pois o conhecimento da capacidade de troca de um *acorde/grau* por outro da mesma função harmônica é um recurso para-musical (ou para-artístico) útil e necessário em várias demandas do nosso ofício (composição, arranjo, re-harmonização, interpretação, produção, improvisação, percepção, análise, crítica). Tal conhecimento, que nos esforçamos para possuir e usufruir, está ancorado na idéia de que entre os *acordes/graus* agrupados numa mesma classe funcional existe algum tipo de *equivalência*, alguma *relação de igualdade* ou *semelhança* racionalmente sistematizada e aceita que é perceptível ao nosso ouvido cultural e se acha guardada na memória dos praticantes da arte tonal. Acreditamos que, musicalmente, dentro de uma mesma função, um acorde pode atuar como uma espécie de *sinônimo* ou *substituto* de outro, que o *parentesco funcional* permite que *um grau* seja escolhido pelo *outro* sem alterar a direção harmônica de uma progressão.

Esta metáfora teórica – que vê a *função* como um depósito de *acordes/graus* aparentados, *sinônimos* ou *substitutos* entre si – pode ser um pouco mais refinada se apreendermos que, em determinado nível (funcional, estrutural, sistêmico, normativo, prescritivo ou sintático-gramatical), a noção de *equivalência* de fato é operante e contributiva. Mas, ao mesmo tempo, em outro nível (artístico, estético, musical, estilístico, expressivo, poético), as *diferenças* entre os *acordes/graus* de uma mesma função, seus diversos efeitos e significações, são notórias *diferenças* musicais que nos interessam quando experimentamos tais trocas.

Insistindo um pouco mais nas *metáforas* e *analogias* – lembrando com Hatten (2004, p. 162), Meyer (2000, p. 310), Neto (2005), Nogueira (2009), Oliveira (2008), Ridley (2008, p. 35-36), Saslaw e Walsh (1996, p. 222-225) e Scruton (1999, p. 80-96), que nossa experiência com a música, e também com a *crítica*, a *composição*, a *análise* e a *teoria musical*, requer experiência com uma trama altamente elaborada de *metáforas* e *analogias* –, podemos dizer que entre os diversos *acordes/graus* acomodados numa mesma função se dá um tipo de relação semelhante aquela que observamos no dia a dia em vários domínios: "andar" e "comer" são verbos, mas *não expressam a mesma ação* do sujeito. "Respeitável" e "desprezível" *funcionam* como adjetivos, mas *modificam* o substantivo de maneira diferente. Gatos e cavalos são mamíferos, mas, como ocorre com acordes da classe subdominante, p.ex. **IV7M** e **bVI7M***,* apresentam *diferenças* notoriamente expressivas. *Funcionalmente*, todas as *portas* servem para a mesma coisa, mas os seus materiais, acessórios, desenhos, tamanhos e formatos apresentam inúmeras diferenças que, culturalmente, sensorialmente, simbolicamente, atuam das mais diversas maneiras sobre os que passam (ou não passam) por elas. Com o auxílio de uma metáfora futebolística pode-se imaginar que: a mesma *função* de *atacante* pode ser ocupada por diferentes jogadores, no entanto, conforme a opção (ou a falta de) os resultados da escalação serão diversos.

Estas comparações estão didaticamente bem contrastadas, e muitas outras são possíveis, mas vale algumas ressalvas: "apresentando todas estas analogias, nunca devemos esquecer que a música não mantém nenhuma relação direta com elas" (SCHOPENHAUER, 1974, p. 83). Na *arte* da harmonia, conforme os contextos, algumas *sinonímias* de acordes são muito sutis (como ocorre entre os verbos "andar" e "caminhar", ou entre adjetivos como "respeitável" e "admirável"). Dentro de certos limites, estas metáforas podem ser úteis, mas não podem ser levadas muito ao pé dá letra (basta lembrar que *acordes/graus* não possuem função em si, i.e, mudam sua função conforme a relação com outros *acordes/graus*, o que limita consideravelmente a validade das sugestões analógico-metafóricas). Como as nuances são muitas e dependem de vários fatores contextuais, intrínsecos e extrínsecos, as comparações seriam infindáveis, contudo, importa que, realmente, a *função harmônica* é uma ferramenta conceitual de inegável eficiência na *composição*, na *decomposição* e na *recomposição* musical. Entretanto, justamente por suas próprias atribuições e naturezas, a *função* não pode alcançar todas as esferas da nossa arte.

Lembrando, mais uma vez, que, por definição e por princípio, as alocações funcionais não são fixas e definitivas, que a pertinência deste tipo de levantamento técnico não é dar a solução artística, mas sim dispor recursos crítico-analíticos e estimular processos criativos, e que o tempo todo e em vários lugares os muitos músicos que pensam a arte tonal como algo ainda vivo continuam interferindo nestes estoques e em suas organizações sempre provisórias, o próximo item procura distinguir as equivalências funcionais que, basicamente, são operantes na harmonia tonal contemporânea de *concepção tortuosa*.

38 Das equivalências funcionais operantes na harmonia tonal que podemos ouvir agora

As equivalências funcionais – i.e, as *semelhanças* ou *relações de implicações mútuas* que tornam potencialmente possíveis a escalação de diferentes graus para desempenhar uma mesma função harmônica básica – são normativas representacionais, associações de idéias harmônicas que nos ajudam detectar ou antever uma possível escolha ou combinação subentendida. Aqui (Figuras 7.3, 7.4 e 7.5), evitando tratar "função como um sinônimo de acorde" e procurando entender "função" como "um processo que dá lugar a uma experiência dinâmica" (MEYER, 2000, p 71), as *funções tônica*, *subdominante* e *dominante* são pensadas como "tendências": "A tônica [a função] é uma tendência mais do que um fato" (STRANGWAYS apud MEYER, 2000, p.223).[6] Nesse "processo", nessa "experiência dinâmica", a escolha do acorde/grau (a escolha concreta do fato harmônico) se dá entre aqueles que – por suas memórias, referenciais e atribuições agregadas (cf. item 4 do Capítulo 1) – reúnem capacidades de exprimir uma mesma *tendência* funcional.

Agrupando diversos recursos advindos dos diatonismos já referenciados as Figuras 7.3, 7.4 e 7.5, por fim, procuram *inventariar* acordes/graus (suas escalas e com elas as tensões disponíveis) capazes de exprimir, respectivamente, essas *tendências* de *tônica*, de *subdominante* e de *dominante*. Suficientemente expandido e misturado, este *inventário* das chamadas "qualidades funcionais dos acordes" (CHEDIAK, 1986, p. 92) pode, por isso, ser compreendido como representativo da funcionalidade harmônica básica que, *grosso modo*, se pratica no contexto dessa *comunidade epistêmica* que Tagg (2005) chamou de *música tortuosa*.

Cada figura reúne um conjunto de harmonias resultante do potencial de *transformações* da sua mais tradicional e característica tétrade representante (T=**I7M**, S=**IIm7** e D=**V7**). Dessa forma, na Fig. 7.3 (um inventário de acordes com tendência de tônica), as transformações por inflexões cromáticas, empilhamentos de terças, acréscimos e omissões de notas, se dão em torno ou a partir das notas da tétrade-tipo que se assenta sobre o **I** grau maior (**dó-mi-sol-si**). Os demais graus dessa tendência funcional (assentados sobre os lugares **Im**, **VI** e **III**) são percebidos aqui como formas cordais semelhantes ou *variantes* desse mesmo único tronco tônico unificador. Ou seja: por meio das *mutações* cromáticas que sofre, esta *tétrade-matriz* gera uma *família*, uma coleção de *acordes/graus* aparentados, possuidores de afinidades e desigualdades diversas que são então escolhidos e empregados para matizar, aclarar, obscurecer, distorcer e estirar o mesmo *sentido* e *atribuição* desempenhada pela tétrade-matriz. Os variantes desta tétrade-matriz não são musicalmente o que o **I** grau é, possuem outras propriedades, causam outros efeitos, mas o *parentesco funcional* que os agrupa é um hábito operativo, um dispositivo criativo, ou pré-artístico que nos permite algo como encontrar meios substancialmente diferentes para falar sobre a mesma coisa. Na Fig. 7.4 as transformações por inflexões cromáticas se dão a partir das notas do feixe da subdominante (**ré-fá-lá-do**) e na Fig. 7.5 o mesmo ocorre com o feixe da dominante (**sol-si-ré-fá**).[7]

FIG. 7.3 - Inventário básico dos acordes com tendência de tônica na tonalidade de Dó-Maior [8]

Diatonismo do tom principal menor
Cm7 Im7 *eólio*
Cm(7M) Im(7M) *menor harmônica*
Cm6 Im6 *menor melódica*
Am7(b5) VIm7(b5) *lócrio 9*
Eb7M bIII7M *jônico*
Eb7M(#5) bIII7M(#5) *jônico (#5) ou jônico aumentado*
Eb7M(#11,#5) bIII7M(#11,#5) *lídio (#5) ou lídio aumentado*
CESH

Diatonismo do tom principal maior
C7M I7M *jônico*
Am7 VIm7 *eólio*
Em7 IIIm7 *frígio*

relativo menor
C7M(#5) I7M(#5) *jônico (#5) ou jônico aumentado*
C7M(#11,#5) I7M(#11,#5) *lídio (#5) ou lídio aumentado*
Am(7M) VIm(7M) *menor harmônica*
Am6(7M) VIm6(7M) *menor melódica*
CESH

anti-relativo menor
C7M(#11) I7M(#11) *lídio*
Am6 VIm6 *dórico*
Em7(9) IIIm7(9) *eólio*

submediante
A7M VI7M *jônico*

mediante
C#m7 I#m7 *eólio*
E7M III7M *jônico*

inflexões cromáticas em torno das notas da ***Tônica***

FIG. 7.4 - Inventário básico dos acordes com tendência de subdominante na tonalidade de Dó-Maior [9]

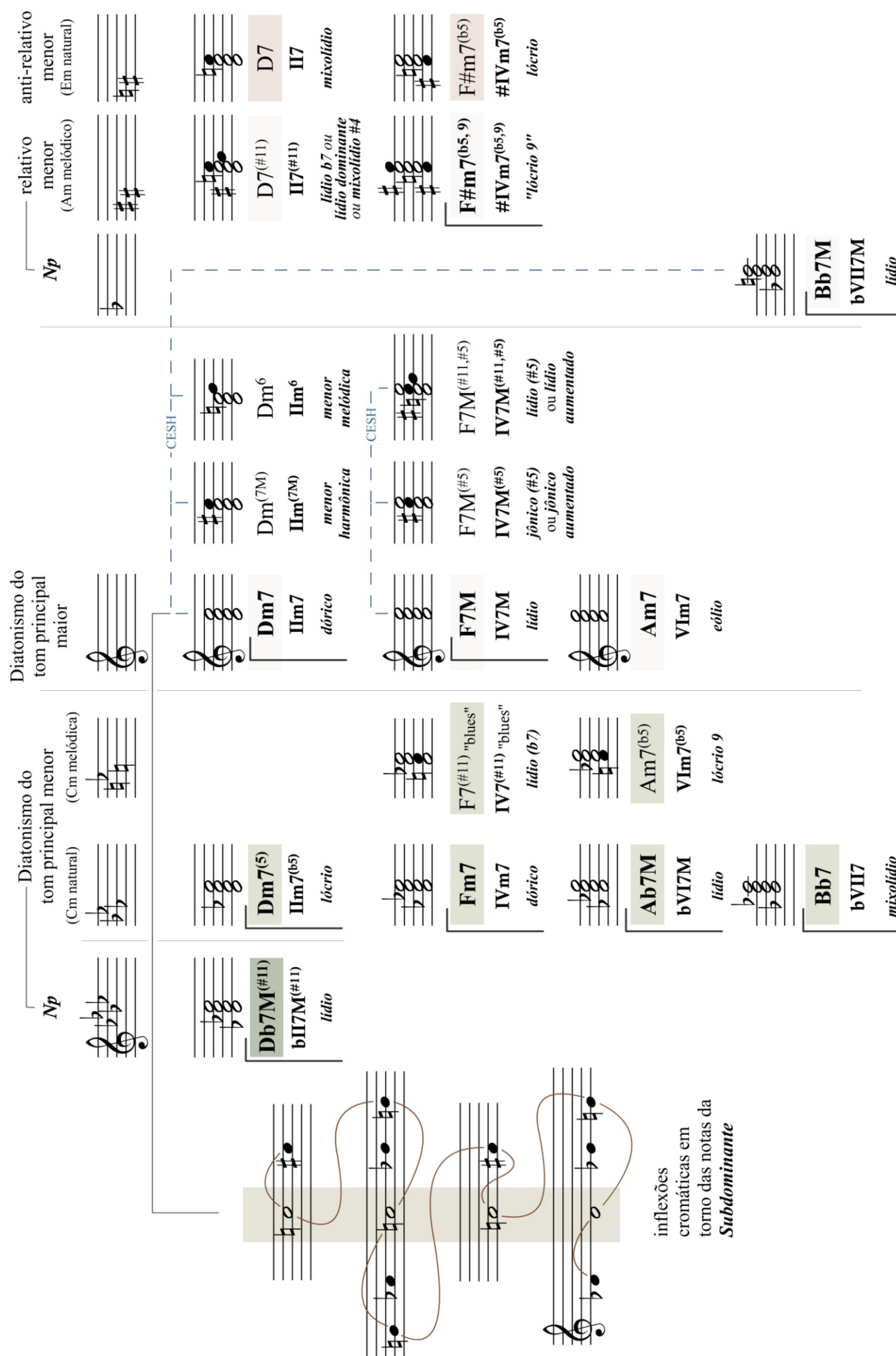


FIG. 7.5 - Pré-inventário dos acordes com tendência de dominante na tonalidade de Dó-Maior [10]

Contudo, não podemos deixar de destacar que, apesar de objetivos, impressionantes e práticos, estes inventários – verdadeiros bancos de reserva para a escalação de acordes para desempenhar as funções de Tônica, Subdominante e Dominante – são também demasiadamente *mecânicos* e *acontextuais*. Se por um lado estes estoques ilustram o generoso potencial vocabular dos acordes, por outro podem dar a idéia consideravelmente equivocada de que a riqueza destas três tendências funcionais resulta pura e simplesmente de uma arbitrária permutação das notas da gama cromática.

Perceber tais estoques como resultado de uma ordem matemática realmente simplifica (racionaliza combinatoriamente) as coisas, mas é uma simplificação demasiadamente injusta com a história artística e teórica da nossa disciplina. A lógica cromático-matemática permite encontrar qualquer forma cordal, inclusive as que não têm cultura de uso na tonalidade, e opera de maneira independente do riquíssimo emaranhado de circunstâncias e implicações extra-musicais que cerca o aparecimento e consolidação de cada uma dessas formas cordais – patrimônios simbólicos e artísticos da nossa arte – que transcendem em muito o seu fator puramente mecânico e numérico.

39 O CICLO DE QUINTAS DISPOSTO EM FRASES DE OITO COMPASSOS COMO PROGRESSÃO-TESTE

Para uma experimentação pré-musical dos *lugares de chegada* até aqui elencados pode-se recorrer ao *padrão seqüencial comum,* velho conhecido da teoria e da arte da harmonia tonal: a *progressão pelo ciclo de quintas descendentes* (ou *quartas ascendentes*). Adotando esta progressão-tipo como uma espécie de *modelo* a ser distorcido (estirado, alterado, expandido) numa série de testes comparativos, os *acordes, graus, funções* e *escalas* dos diferentes ambientes diatônicos não serão elencados aqui nos costumeiros *campos harmônicos* arranjados em seqüências de graus conjuntos (**I**, **II**, **III**, **IV**, **V**, **VI** e **VII**, como se vê na FIG. 1.1), mas sim em *marchas harmônicas de quintas descendentes* (**IV**, **VII**, **III**, **VI**, **II**, **V** e **I**) já devidamente posicionadas em hipotéticos *segmentos de oito compassos* (ver o modelo na FIG. 7.6). Compostos por duas *frases* (ou *versos*) de quatro compassos estes *segmentos* procuram evidenciar associações indispensáveis entre as propriedades harmônicas e a métrica expressa na alternância periódica de compassos fortes e fracos. Visam assim adiantar a revisão dos pressupostos básicos que regem as relações *funcionais* do *ritmo harmônico* nas quadraturas tonais pós-clássicas (cf. ROSEN, 2000, p. 361). A adoção desta progressão como *modelo de simulação*, teste e comparação, recupera algumas vantagens conhecidas. Pode irrigar os raciocínios teóricos com algo da memória afetiva desta metrificada marcha *de quintas descendentes*, hábito preponderante que perpassa vários repertórios da arte tonal. Outra vantagem é a conformidade que o *modelo* guarda com os já mencionados *templates* ou *protótipos formais básicos* descritos pela teoria das formas musicais clássico-românticas como *período*, *frase*, *sentença, etc.* (cf. FIG. 4.20).

FIG. 7.6 - Organização expositivo-analítica do ciclo de quintas como *progressão-teste*

	Segmento de 8 compassos							
	Verso 1: primeira quadratura				*Verso 2: segunda quadratura*			
função:	S	*etc.*						
escala:	*lídio*	*etc.*						
acorde:	**F…**	*etc.*						
grau:	**IV**…	**VII** …	**III** …	**VI** …	**II** …	**V**…	**I** … (*Fim*)	**I** …
	–	◡	–	◡	–	◡	–	◡
métrica:	***Forte***	*Fraco*	***Forte***	*Fraco*	***Forte***	*Fraco*	***Forte***	*Fraco*

(o compasso como unidade de tempo do ritmo harmônico)

No entanto, a adoção deste *modelo de organização expositiva* traz também algumas desvantagens e insuficiências. Uma *inadequação* evidente é o fato de que sua curta duração temporal (de apenas oito compassos), em tese vantajosa para a demonstração sucinta, nem sempre suporta as capacidades (e/ou necessidades) expressivas do alargamento harmônico

que se pretende experimentar com este *modelo*. Na arte tonal, como vimos, os recursos da *expansão harmônica* não se separam dos recursos de expansão de outros parâmetros da composição (tessitura, complexidade rítmica, saltos melódicos, enredado poético ou dramático, etc.) e, de modo especial no presente comentário, não se separam das medidas de fraseado e das decorrentes expansões que se dão no âmbito da *forma* musical (motivos, frases, versos, temas, períodos, sentenças, grupos temáticos, seções, movimentos). Assim, como que tentando acomodar o camelo no buraco da agulha, tentar acomodar os diversos *recursos da expansão harmônica* em uma frase de oito compassos força bastante as naturezas de tais *recursos* e dessa *fraseologia estândar*, pois *os efeitos expressivos das mudanças de harmonia*, de fato, *dependem de tempo*.

Mas esta *inadequação* não se deve exclusivamente ao problema do *tamanho*. Está relacionada também com o *papel*, ou "função estrutural" (SCHOENBERG, 2004), que este *modelo* desempenha nas formas musicais. A princípio, associado aos *protótipos* reservados para a *construção de temas simples* (*período*, *sentença*, etc.), o *template* de 8 compassos tem *função expositiva* (i.e. enunciação dos *temas* de um movimento de *sonata*, de um tema de *minueto* ou *trio,* de um *tema para variações,* de um *refrão* em um *rondó*, dos 8 compassos iniciais de um "A" em um *choro ou* em uma *forma canção*, etc.). E não incumbências *formais* como as de *desenvolvimento, introdução, ponte* (ou *transição*) ou *final* (ou *coda*), nas quais, de maneira geral, os recursos de *expansão harmônica* que procuramos fazer caber aqui intervêm, se acomodam, com maior propriedade. Ao manusear este *modelo* devemos então nos manter alerta para o risco de uma eventual desarmonia entre a *função formal* e *a função harmônica*: entre a expectativa causada pela memória de uma *função discursivo-musical expositiva*, que em sentido restrito e tradicional pode estar demasiadamente associada a este *template*, e uma *funcionalidade harmônica de tendência cromático-expansiva* que nem sempre se satisfaz nos oito compassos iniciais de um *tema*.

Contudo, o *modelo* de oito compassos – e seus eventuais desequilíbrios entre *tamanho e conteúdo expressivo* e/ou entre *incumbência formal e função harmônica* – pode oferecer algumas pistas para a apreciação de distinções como as que separam o repertório *ligeiro* do *culto*. *Grosso modo*, o repertório culto pós-século XVIII – a "religião da arte" (DAHLHAUS, 1999, p. 89-102) – dispõe de rituais (concertos, recitais, óperas, etc.) com durações consideravelmente longas que, então, gozam do tempo necessário para que os devaneios da trama harmônica se desenrolem com o devido vagar. Também *grosso modo*, observa-se que isso não acontece com o repertório *ligeiro* que, por sua vez, deve dar conta dos amplos efeitos de estiramento harmônico em curtos espaços de tempo, durações consideravelmente breves (se comparadas com as durações das obras sinfônicas, camerísticas, operísticas, etc.) como as que são destinadas aos *standards* de 32

compassos e demais formatos que se tornaram viáveis frente aos limites impostos pelo LP, rádio, cinema e televisão.[11] Outro aspecto que é preciso levar em conta, aspecto estético que se realça nas pré-analises de logo adiante, é o fato de que a rápida troca entre acordes ou regiões remotas se tornou, em certos domínios da música popular, uma espécie de atestado de *autoridade* por *intensidade* e *complexidade*, um sinal de virtuosismo, uma prova de alto grau de conhecimento e domínio na criação e execução da arte da harmonia.

40 REDESENHANDO O CAMPO HARMÔNICO: POR UMA REPRESENTAÇÃO DOS FUNDAMENTOS DIATÔNICOS DA TONALIDADE HARMÔNICA

Sejamos, pois, multifacetados! Nabinhos de marca Brandeburgo são deliciosos, principalmente se misturados com castanhas, e ambos esses frutos nobres crescem bem longe um do outro.
Johann Wolfgang von Goethe, *Máximas e reflexões*, 1801 (2005, p. 266)

Postos tais comentários e ressalvas, e a partir do modelo da FIG. 7.6, a FIG. 7.7 redistribui as harmonias dos vários diatonismos que interatuam numa tonalidade de Dó-maior na seqüência metrificada do *ciclo de quintas descendentes*. Vale realçar que aqui, nesta FIG. 7.7 (uma proposta de revisão e ampliação das representações graduadas como a que se vê na FIG. 1.1), valoriza-se o aspecto "temporal", ou melhor, valoriza-se o aspecto "métrico-musical" dos estoques harmônicos em detrimento daquela ênfase "espacial" das representações gráficas (que vimos nas FIGURAS 1.8, 1.9, 2.15, 6.6, etc.). A *espacialização* se mantém aqui, ainda que desloca para segundo plano, já que os diferentes diatonismos estão superpostos fixando ainda uma *localização topológica* ou *topográfica* que será útil para as comparações pré-analíticas que enfrentaremos adiante. As representações geométrico-espaciais, na sua tarefa de fixar no papel *a configuração da tonalidade*, partem do princípio (imaginário, metafórico, idealizado, neo-platônico) de que as harmonias ocupam um lugar no espaço. Enquanto que as representações metrificadas, como numa quase-partitura, valorizam o princípio intrinsecamente musical de que as harmonias se sucedem no tempo em conformidade com medidas de acentuação tonalmente padronizadas.

Lembrando aquela *visualização concêntrica dos ciclos diatônicos operantes em Dó-maior* (FIG. 7.1), na FIG. 7.7 o diatonismo base de **C:** está novamente posicionado mais ao meio. Acima desta gama natural (uma re-progressão do campo harmônico diatônico), gradativamente, os diatonismos relacionados com mais bemóis vão surgindo (**mib** = **Cm** melódica; **mib** e **sib** = **Cm** harmônica; **sib**, **mib** e **láb** = **Cm** natural; **sib**, **mib**, **láb** e **réb** = a área tonal da sexta napolitana). Abaixo dessa pauta **C:** apresenta-se primeiramente a área tonal napolitana da relativa menor (**Bb7M** em **Am:** e logo, por empréstimo, **Bb7M** em **C:**) e, a partir daí os diatonismos com mais sustenidos vão surgindo (**sol#** = **Am** harmônica; **fá#** e **sol#** = **Am** melódica; **fá#** = **Em** natural, o ambiente lídio na tonalidade de **C:**; e em seguida, as armaduras convencionais de **E:**, **A:** e **F#:**).

FIG. 7.7 - Representação dos fundamentos diatônicos da tonalidade de Dó-maior

Região	Escala	1	2	3	4	5	6	7	8
Cm: Homônima menor	Napolitana Np					S *lídio* Db7M bII7M			
	Menor Natural	S *dórico* Fm7 IVm7	*mixolídio* Bb7 bVII7	T *jônico* Eb7M bIII7M	S *lídio* Ab7M bVI7M	S *lócrio* Dø IIm7$^{(b5)}$	Quinto menor *frígio* Gm7 Vm7	T *eólio* Cm7 Im7	T %
	Menor Harmônica		D *diminuta da menor harmônica* B° VII°	T *jônico (#5)* Eb7M$^{(\#5)}$ bIII7M$^{(\#5)}$			D *mixolídio (b9, b13)* G7$^{(b9,b13)}$ V7	T *menor harmônica* Cm$^{(7M)}$ Im$^{(7M)}$	
	Menor Melódica	S *lídio b7* F7 IV7 "blues"		T *lídio (#5)* Eb7M$^{(\#11,\#5)}$ bIII7M$^{(\#11,\#5)}$	T *lócrio 9* Aø VIm7$^{(b5)}$			T *menor melódica* Cm6 Im6	
C:	TÔNICA MAIOR	S *lídio* **F7M** IV7M	D *lócrio* **Bø** VIIm7$^{(b5)}$	T *frígio* **Em7** IIIm7	T *eólio* **Am7** VIm7	S *dórico* **Dm7** IIm7	D *mixolídio* **G7** V7	T *jônico* **C7M** I7M	T %
Am: Relativa menor	Napolitana Np		S *lídio* Bb7M$^{(\#11)}$ bVII7M$^{(\#11)}$						
	Menor Harmônica				T *menor harmônica* Am$^{(7M)}$ VIm$^{(7M)}$			T *jônico (#5)* C7M$^{(\#5)}$ I7M$^{(\#5)}$	
	Menor Melódica	S *lócrio 9* F#ø #IVm7$^{(b5, 9)}$			T *menor melódica* Am$^{6(7M)}$ VIm$^{6(7M)}$			T *lídio (#5)* C7M$^{(\#11, \#5)}$ I7M$^{(\#11, \#5)}$	
Em: Anti-relativa	Menor Natural	S *lócrio* F#ø #IVm7$^{(b5)}$		T *eólio* Em9 IIIm9	T *dórico* Am6 VIm6		*jônico* **G7M** "V7M"	T *lídio* C7M$^{(\#11)}$ I7M$^{(\#11)}$	
E: MEDIANTE	acordes (e regiões) de Mi-maior em uso em Dó-maior	F#m7	B7	T *jônico* **E7M** III7M	A7M	D#ø	G#m7	**C#m7**	%
A: SUBMEDIANTE	acordes (e regiões) de Lá-maior em uso em Dó-maior	**F#m7**	Bm7	E7	T *jônico* **A7M** VI7M	D7M	G#ø	C#m7	%
F#: SUBMEDIANTE da SUBMEDIANTE	acordes (e regiões) de Fá#-maior em uso em Dó-maior	T *jônico* **F#7M**	B7M	E#ø	A#7M	**D#m7**	G#m7	C#7	%

sonoridade "lídio" na tonalidade de Dó-maior

Como se observa, o esquema (FIG. 7.7) não é perfeitamente simétrico e nem é exaustivamente completo já que, como vimos anteriormente (item 5 do Capítulo 1) em cada camada diatônica aqui representada, todos os “perfeitos” (i.e., acordes maiores ou menores com 5ª justa) podem eventualmente sofrer *tonicização* passando a atuar como uma nova área tonal (região ou tonalidade vizinha). [12]

Numa leitura horizontal da FIG. 7.7 temos os ciclos de quintas amoldados conforme os diatonismos (as armaduras imaginárias) das áreas tonais (regiões ou tonalidades) próxima ou remotamente vizinhas de Dó-Maior. Os ciclos completos fundam-se em **C:** e em **Cm:** (que mostra tanto a autonomia da tonalidade menor quanto os acordes de *empréstimo modal* para **C:**), e os demais ciclos (propositalmente incompletos) mostram a contribuição característica que as escalísticas ocorrentes (menor harmônica e melódica e os diatonismos das regiões napolitanas) acrescentam ao estoque tonal. Nas vizinhanças estiradas de *mediante* (**E:**), *submediante* (**A:**) e *submediante da submediante* (**F#:**) destacam-se os graus **I** e **VIm** (os relativos) que podem ser considerados os acordes-cartões de visita destas áreas tonais.

Numa leitura vertical de cada compasso da FIG. 7.7 temos os bancos de reservas de cada grau. No primeiro compasso-coluna estão os “fás” (as variantes do **IV** grau: **Fm7**, **F7**, **F7M**, **F#m7$^{(b5)}$**, **F#m7**, **F#7M**) de uma tonalidade de Dó-maior francamente expandida. No segundo compasso-coluna estão os “sis”, no terceiro os “mis”, no quarto os “lás”, e assim por diante. *Misturando* estes tantos graus oriundos de diatonismos diversos – i.e., combinando diferentes tipos de **IV** com diferentes tipos de **VII**, diferentes tipos de **III** com diferentes tipos de **VI**, e assim por diante – a FIG. 7.8 propõe alguns ciclos de quintas “multifacetados”. Ciclos híbridos ou atípicos que, ora mais ora menos, se distanciam, estirando, alterando e expandindo os ciclos de quintas mais convencionais.

Tais ciclos de quintas híbridos são experimentos para-musicais de progressões harmônicas que, em termos teórico-empíricos, antecipam aquilo que enfrentamos nos momentos de fruição ou apreciação musical, nos processos gerativos ou criativos (composição, arranjo, improvisação, re-harmonização, interpretação), e também nas tarefas de crítica e análise musical. Tais ensaios são uma espécie de ginástica (um alongamento) e devem nos predispor a lidar com a FIG. 7.7 como um dispositivo geral de escolha, uma ferramenta para montagem e desmontagem de seqüências harmônicas que, então, pode ser convertida em um *modelo pré-analítico para o estudo comparado de planos tonais complexos*, modelo que visa facilitar uma confrontação macro dos lugares de chegada em planos tonais de obras que *misturam* muitos diatonismos. Na FIG. 7.8a

registra-se o ciclo de quintas diatônico na tonalidade maior, e na FIG. 7.8b o mesmo ocorre agora na tonalidade menor. Estas duas conhecidas marchas devem ser re-escutadas como progressões de referência para que possamos experimentar, por contraste e comparação, as distorções ou falsificações provocadas nos demais casos (FIGURAS 7.8c até 7.8j).

Tais experimentos são dados como auto-explicativos e, em texto, podem ser descritos nos seguintes termos: na FIG. 7.8c parte-se do **IV** grau de Dó-maior, o acorde de **F7M** lídio. No segundo compasso a escolha recai sobre o **bII** (o napolitano) de Lá-menor, um **Bb7M** lídio que, nesta progressão, cumpre o papel de **bVII** de Dó-maior. No terceiro e quarto compassos, por empréstimo *modal*, vamos ouvir dois graus oriundos do diatonismo natural de Dó-menor, **bIII** e **bVI**, i.e., **Eb7M** jônico e **Ab7M** lídio. Dando início ao segundo verso (segunda quadratura) o **bII** (o napolitano) de Dó-menor, **Db7M** lídio, desempenhando função pré-dominante, intensifica um pouco mais os contrastes em relação ao diatonismo principal (Dó-maior) que, paulatinamente, se recompõem passando por **G7**$^{(b9,\ b13)}$, ou seja, um **V7** ainda matizado pelas tensões de Dó-menor, etc.

FIG. 7.8 - Experimento de um modelo pré-analítico comparativo em ciclos de quintas expandidos

a) Ciclo de quintas na tonalidade maior (referência)

F7M Bm7(b5) Em7 Am7 Dm7 G7 C7M
C: IV7M VIIm7(b5) IIIm7 VIm7 I7M
S D T S D T

b) Ciclo de quintas na tonalidade menor (referência)

Fm7 Bb7 Eb7M Ab7M Dm7(b5) G7 Cm7
Cm: IVm7 bVII7 bIII7M bVI7m Im7
T S S D T
Eb: I7M IV7M VIIm7(b5)
S D T S

c)

F7M Bb7M Eb7M Ab7M Db7M G7 C7M

Cm: Homônima menor
Napolitana Np — bII7M
Menor Natural — bIII7M–bVI7M
Menor Harmônica
Menor Melódica

C: TÔNICA MAIOR — IV7M V7 I7M

Am: Relativa menor
Napolitana Np — bVII7M
Menor Harmônica
Menor Melódica

Em: Anti-relativa — Menor Natural

E: MEDIANTE

A: SUBMEDIANTE

F#: SUBMEDIANTE da SUBMEDIANTE

d)

F#m7(b5) Bb7 E7M A7M Dm7 G7 C7M

Cm: Menor Natural — bVII7

C: TÔNICA MAIOR — IIm7 V7 I7M

Em: Menor Natural — #IVm7(b5)

E: MEDIANTE — III7M

A: SUBMEDIANTE — VI7M

e)

F#m7(b5) Bm7(b5) E7M Ab7M Dm7(b5) G7 C#m7 C7M(#5)

Cm: Homônima menor — Napolitana Np; Menor Natural; Menor Harmônica; Menor Melódica
C: TÔNICA MAIOR
Am: Relativa menor — Napolitana Np; Menor Harmônica; Menor Melódica
Em: Anti-relativa — Menor Natural
E: MEDIANTE
A: SUBMEDIANTE
F#: SUBMEDIANTE da SUBMEDIANTE

#IVm7(b5) — VIIm7(b5) — III7M — bVI7M — IIm7(b5) — V7 — I#m7 — I7M

f)

F#m7 Bm7(b5) Eb7M(#5) Am7 Db7M G7 C7M

#IVm7(b5) — VIIm7(b5) — bIII7M(#5) — VIm7 — bII7M — V7 — I7M

g)

F#7M Bb7M Eb7M Ab7M Dm7(b5) G7 C7M

h)

Fm7 Bº Eb7M(#5) Ab7M Db7M Gm7 C7M(#5)

Cm: Homônima menor
Napolitana Np
Menor Natural
Menor Harmônica
Menor Melódica

C: TÔNICA MAIOR

Am: Relativa menor
Napolitana Np
Menor Harmônica
Menor Melódica

Em: Anti-relativa
Menor Natural

E: MEDIANTE

A: SUBMEDIANTE

F#: SUBMEDIANTE da SUBMEDIANTE

g)
bIII7M bVI7M IIm7(b5)
V7 I7M
bVII7M
#IV7M

h)
bII7M
IVm7 bVI7M Vm7
VIIº — bIII7M(#5)
I7M

i)

F#m7(b5) Bº Em7 A7M Dm7(b5) G7 C#m7

j)

F7M Bb7 Em7 Am7 Db7M G13 C7M

Cm: Homônima menor
Napolitana Np
Menor Natural
Menor Harmônica
Menor Melódica

C: TÔNICA MAIOR

Am: Relativa menor
Napolitana Np
Menor Harmônica
Menor Melódica

Em: Anti-relativa
Menor Natural

E: MEDIANTE

A: SUBMEDIANTE

F#: SUBMEDIANTE da SUBMEDIANTE

i): VII7º, IIm7(b5), V7, #IVm7(b5), IIIm7, I#m7, VI7M

j): bII7M, bVII7, IV7M, IIIm7—VIm7, V7, I7M

Capítulo 8

41 PRÉ-ANÁLISES: LUGARES DE CHEGADA E SUA RECORRÊNCIA EM PLANOS TONAIS COMPARADOS

A despeito das enormes conquistas dos romanos em todas as regiões do mundo, a cada ano se regressava sempre de novo para o centro de que partiam todos esses grandes eventos.
Karl Philipp Moritz, *Localidade*, 1787 (2007, p. 67)

Numa paisagem em que estão reunidos sem um plano e uma finalidade os mais diversos objetos [...] predomina multiplicidade, mas nenhuma variedade. Onde predomina a variedade, ainda assim se oferece nos objetos mais diversos um ponto de vista principal para o todo, a partir do qual o restante se ordena.
Karl Philipp Moritz, *Multiplicidade e variedade*, 1787 (2007, p. 187)

Na vida da natureza nada acontece que não esteja numa ligação com o todo. Se para nós as experiências aparecem de forma isolada, se apenas conseguimos empreender experimentos e ensaios com fatos isolados, isso não significa, porém, que os fatos (da natureza) sejam eles mesmos isolados. Isso só pode suscitar a seguinte pergunta: como encontrar a ligação entre esses fenômenos, entre esses dados?
Johann Wolfgang von Goethe, *Ensaio sobre a doutrina da natureza e das ciências*[1]

O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biologistas contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma "lâmina" ou espécie com outra
Ezra Pound, *Abc da literatura* (1986, p. 23).

A partir dos experimentos introdutórios da FIG. 7.8, o presente capítulo apresenta alguns ensaios de aplicação que ilustram as capacidades do supracitado *modelo pré-analítico para o estudo comparado de planos tonais complexos*. Uma intenção aqui é enfrentar alguns *standards* mais ou menos *tabus* da música popular, obras que representem minimamente aquelas harmonias *intrincadas* costumeiramente consideradas "difíceis de analisar", i.e., enfrentar algumas situações que tendem a escapar aos nossos entendimentos e crenças teóricas. Outra intenção é aclarar a questão técnica de que nem todas as "complicações" da harmonia se dão em função dos *lugares de chegada*, mas sim na interação destes *lugares* com os *meios de preparação* que (como se vê nos itens 24 e 25 e Capítulo 5) são recursos *complicadores* por excelência. E ainda, se a *dificuldade analítica* não se instala nas *chegadas* e nem tão pouco nas *preparações*, ela pode se instalar *na montagem dos acordes e na condução das suas vozes internas*. Assim, estas pré-analises devem contribuir no aclaramento de uma das aspirações principais do presente estudo, que é a de localizar critérios que nos ajudem no reconhecimento de *o que procurar, aonde* procurar e ainda *como procurar*.

Ou seja: se a harmonia de uma música nos chega como "complexa", onde essa complexidade se assenta? Nas relações estiradas entre os acordes principais e/ou áreas tonais? No disfarce dos acordes e escalas que ligam e separam esses acordes e regiões? O que se faz complexo é a maneira como os acordes estão configurados? Ou o que ouvimos é uma combinação de todas ou de algumas dessas complexidades? Por intermédio dessas pré-analises

podemos obter ao menos uma resposta segura, pois tal modelo permite observar com clareza e relativa objetividade técnica o grau de complexidade, ou de ausência de complexidade, dos lugares de chegada combinados em uma música ou segmento musical. Vale repetir que o propósito aqui é teórico-empírico, isto é: confrontar o *corpus* teórico-analítico até aqui enunciado com a observação empírica de obras emblemáticas de uma cultura harmônica contemporânea, a dita "comunidade epistêmica da harmonia complexa".

O modelo (vale insistir) é fórmula geral, é regra ou acessório que procura traduzir o estoque de lugares de chegada mais básico e característico dessa harmonia tonal tortuosa, nele se mede a "arte de manter a identidade do tom". Por outro lado, as músicas são figuras particulares, casos de escolhas caracterizadas, de opções distintivas, são exercícios artísticos de "diferença qualitativa":

> A fórmula da função sob sua forma geral só contém, bem entendido, a regra universal que permite determinar a interdependência das variáveis, mas é sempre possível reportar-se da fórmula geral para uma figura particular qualquer caracterizada, como tal, por grandezas determinadas que são suas constantes individuais. Toda determinação dessas grandezas redunda num novo caso particular; mas todos esses casos particulares "são", na realidade, o mesmo, na medida em que todos eles têm uma só e mesma significação. É o mesmo sentido [...] um ser idêntico e uma verdade idêntica [...] que se escondem para nós na massa heterogênea das figuras particulares e que a fórmula analítica caracteriza e, de certa maneira, desvenda (CASSIRER, 1997, p. 384).

O gráfico traçado sob este modelo pode dar a impressão de um *resultado final* de análise, mas não é. O processo de reconhecimento e filtragem dos lugares de chegada, os fazeres próprios que nos conduzem ao entendimento e ao domínio do modelo, são ações continuadas consideravelmente mais instrutivas do que a contemplação estática de um gráfico finalizado. A idéia do modelo é estimular uma rotina de trabalho através de uma investigação instrumentalizada e não propriamente a pura contemplação de um produto apartado (uma síntese) da obra musical. Trocar *música* por *gráfico analítico* é como trocar uma viagem ao Egito por um cartão postal das pirâmides. O modelo (FIG. 8.1) deve funcionar como uma espécie de *gabarito* (um apetrecho para traçar, verificar, controlar medidas, um molde para a representação gráfica) que ajuda a *localizar*, dar *visualização resumida*, *classificar*, *armazenar* e permitir *fácil consulta* aos casos notórios de reincidência harmônica.

Assim, no que diz respeito aos lugares de chegada, um *gabarito* pré-analítico como este certamente não resolve "todos" os problemas de pedagogização, produção, apreciação e crítica: "encontrar a armação estrutural é somente o começo da análise criativa" (SALZER, 1990, p. 263). Mas – (recuperando as ponderações de Kühn) pensando "modelo" como um "*meio auxiliar* de orientação que nos permite estimar as peculiaridades de cada obra concreta" (KÜHN, 2003, p. 11)

– tal modelo pré-analítico pode contribuir enquanto um *critério* (norma de confronto, avaliação e escolha) não absoluto, mas subsidiário, no exame e reconhecimento de algo daquelas três "condições objetivas do Belo" (*inteireza, harmonia* e *brilho*) ou daqueles três mencionados "cânones gerais da Beleza: *unidade, complexidade* e *intensidade*" que, em certa medida, são qualidades ou propriedades estéticas ainda vigentes nessa *harmonia* "cheia de problemas", cheia de tensões e misturas, que caracteriza o campo da "música popular tortuosa".

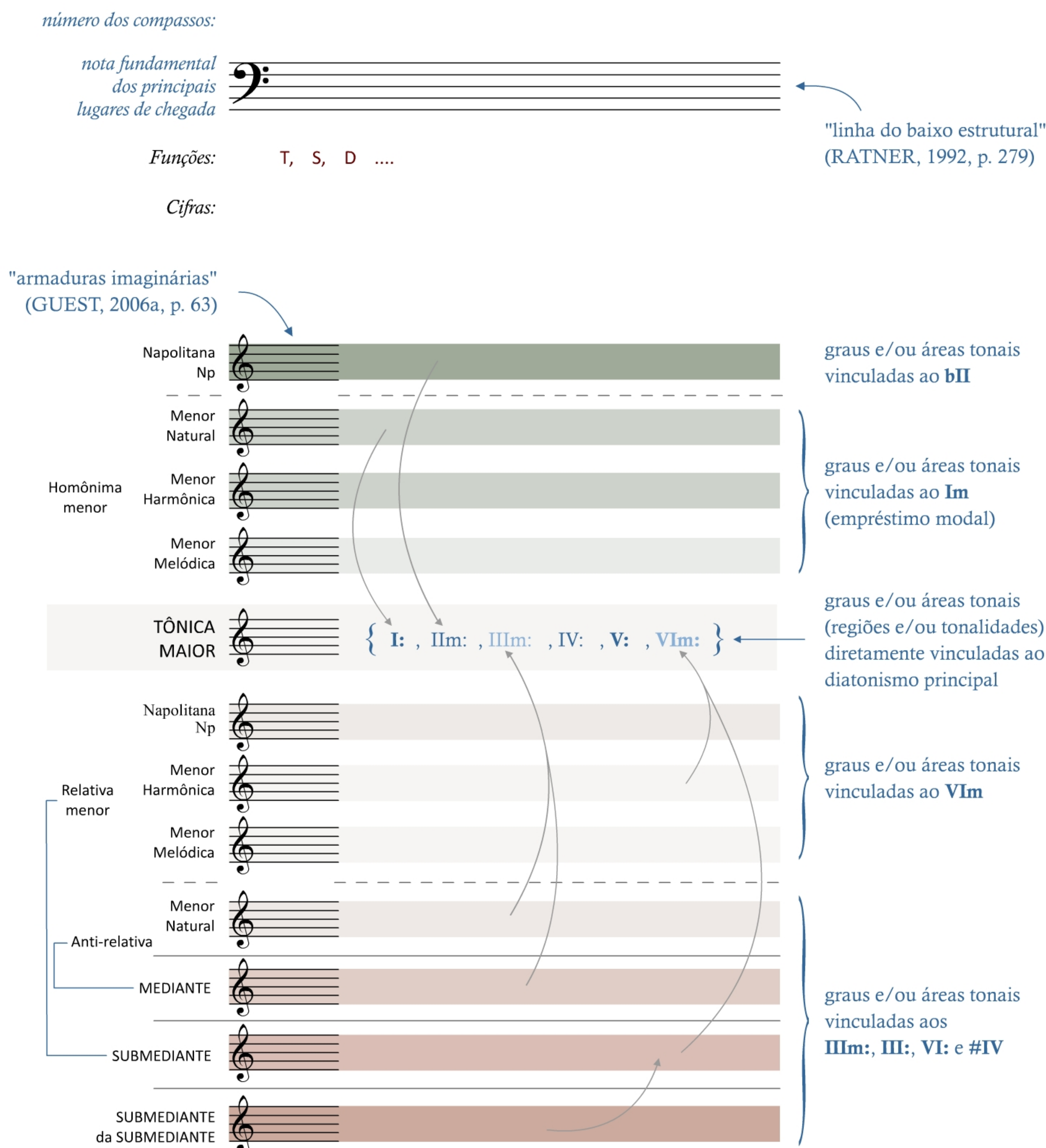
> 1) inteireza [...] o objeto belo deve ser determinado por uma forma que corresponda a seu tipo plenamente realizado. Esta é a razão pela qual o critério de integridade para um ser é o de que não lhe falte tudo aquilo que deveria ter: um objeto belo é um objeto ao qual nada falta. 2) a harmonia*, harmonia,* definida por Plotino como "o acordo na proporção das partes, entre elas e com o todo" 3) o brilho*, claritas*, que corresponde ao prazer causado pelas qualidades sensíveis, aquilo que no objeto, "prende e retém o olhar" (MOLINO apud NATTIEZ, 2005b, p. 13).
>
> Por certo, é possível objetar que esses critérios são aqueles da Antiguidade, de uma cultura particular, historicamente datada. Molino executa, então, um salto de dois mil anos, e encontra, em Beardsley [o esteta norte americano Monroe Curtis Beardsley, 1915-1985] [...] três "cânones gerais" da Beleza: 1) O cânone da unidade; 2) o cânone da complexidade; 3) o cânone da intensidade (NATTIEZ, 2005b, p. 13).

Uma das competências necessárias para o desempenho da *análise* e *crítica musical* – da apreciação, exame, avaliação e emissão de um juízo de valor a respeito de uma obra –, passa justamente pelo conhecimento daquilo que, efetivamente, "foi" ou "não foi" escolhido dentre as possíveis opções disponíveis em um determinado contexto estilístico, técnico, epocal, local, social e cultural: passa pela observação daquilo que *foi* ou *não foi* "posto junto", i.e., "composto" (TAGG, 2004). Como sublinhou o historiador da arte Ernst H. Gombrich (1909-2001), "a avaliação da expressividade depende em grande parte do conhecimento de situações eletivas" (GOMBRICH apud MEYER, 2000, p. 61). Nesta perspectiva os gráficos procuram mostrar aquilo que (em termos de lugares de chegada) foi empregado na composição de uma determinada peça e procuram, também, deixar à mostra algo dos recursos potencialmente disponíveis (acordes ou regiões tonais) que *não* foram utilizados.

Por dispor os lugares tonais sempre no mesmo ponto do papel esta espécie de macro filtragem organiza e otimiza o *estudo comparativo do repertório* evidenciando parentescos entre peças e também algo da linhagem estilística e da validade contextual de determinadas soluções harmônicas. Com isso pode auxiliar na nutrição e desenvolvimento de uma *cultura musical* que, via de regra, amadurece ao longo do tempo na vivência do repertório que permite ao músico experimentar, comparar, apreender e associar, metodicamente ou não, as *espécies* de acordes e suas combinações pré-existentes. Tais *estudos comparativos* não equivalem, é claro, ao que é

próprio e insubstituível nesse *esforço de vivência*, mas são uma sistematização possível. São uma razoável *simulação de experiência* que, nos espaços de ensino/aprendizagem formal da nossa disciplina, ao menos mostra cabalmente que essa investigação ao *comum* da harmonia tonal contemporânea pode ser feita.

FIG. 8.1 - Gabarito para pré-análise de planos tonais estirados[2]

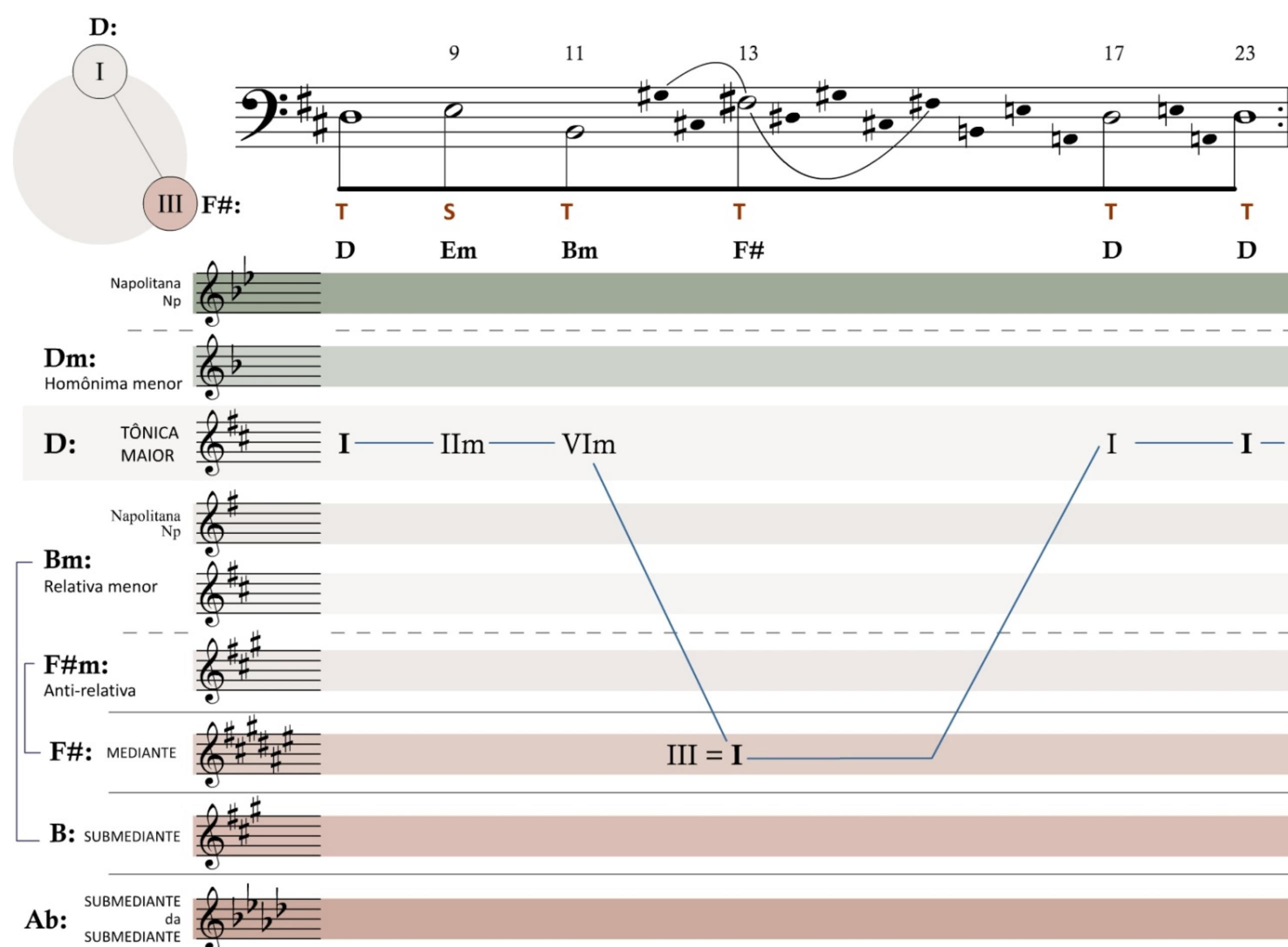


Levando em conta os casos de repertórios diversos que já foram referenciadas nos capítulos anteriores e procurando contribuir com uma *mínima antologia* (sem rigor cronológico) *de casos em que a unidade do plano tonal se sustenta na diversidade cromática,* delineia-se a

seguir alguns planos tonais emblemáticos de um repertório popular brasileiro (“Lamentos”, “Desafinado”, “Garota de Ipanema”, “Eu e a brisa”, “Samambaia”, “Setembro” e “*Amazon River*”) e de um repertório *jazzístico* (“*Pensativa*”, “*Forest Flower*”, “*Giant Steps*” e “*All The Things You Are*”). São obras influentes, supostamente conhecidas e de possível acesso (algumas já mencionadas), que tiram claro proveito da *mistura artisticamente intencionada de diatonismos diversos.*

A Fig. 8.2 traz um *esquema* (resumido e simplificado como todos os demais ao longo deste Capítulo 8) dos principais lugares de chegada da primeira parte do choro “Lamentos”, composição de Pixinguinha (1897- 1973) que data dos idos de 1928 e que, posteriormente, ganhou letra de Vinícius de Moraes (1913-1980): “Morena, tem pena, mas ouve o meu lamento...”.

Fig. 8.2 - Lugares de chegada na primeira parte do choro “Lamentos" de Pixinguinha, 1928



Este choro-canção, pensado aqui em Ré-maior,[3] tira proveito de diversos acidentes ocorrentes, mas destaca-se nesta Fig. 8.2 a notável passagem pela região do **III** grau maior, a *região de mediante*: a armadura imaginária de **F#:** que, com seus 6 sustenidos, intervêm no diatonismo principal (**D:**) justamente ao ponto em que o poeta encaixou o verso “Mas olhe [ouça]

o meu tormento". A aparição de **F#:** se anuncia de forma sutil e gradual, a tonicização para **Bm:** (no verso anterior, "Tento em vão, *te esquecer*"), a princípio a relativa menor de **D:**, tenta "esquecer" este tom principal, pois o acorde de **Bm:** já será o **IVm** da região de **F#:** que nos espera a seguir. Novamente o comentário de uma autoridade na matéria:

> Você já ouviu "N" arranjos [do *Lamentos*] e ainda ouvirá muito mais, porque a riqueza do *Lamentos* permite isso. Então você tem de onde extrair, você tem essência, você tem gabarito, você tem alicerce [...] onde se agarrar, onde fazer alguma coisa (JACOB DO BANDOLIM apud CÔRTEZ, 2007, p. 26).

A FIG. 8.3 traz um esquema do plano tonal, em Fá-maior, daquele que já foi chamado de "o samba mais emblemático da Bossa Nova" (MERHY, 2001, p. 293): "Desafinado" de Tom Jobim (1927-1994) e Newton Mendonça (1927-1960). Composição datada de 1958 que, peculiarmente, possui poucos lugares de chegada (entremeados por meios de preparação que redundam em diversas alterações cromáticas que não serão observadas na presente oportunidade).

FIG. 8.3 - Lugares de chegada no samba bossa-nova "Desafinado" de Tom Jobim e Newton Mendonça, 1958

Um primeiro lugar a se destacar em "Desafinado" é a reservada harmonia de **Gb7M**, o acorde de **bII**, a *sexta napolitana* que tocamos justamente para ambientar a palavra "Deus" (no verso "Eu possuo apenas o que Deus me deu").[4] Na segunda estrofe ("Se você insiste em classificar...") o diatonismo de **F:** se recompõem ("insiste" um pouco mais). Mas logo adiante, nos versos de afirmação "Que isto é bossa-nova, que isto é muito natural" e ainda em "O que você não sabe, nem sequer pressente, é que os desafinados também têm um coração", a região escolhida é aquela do **III** grau (a mesma *região de mediante* destacada por Pixinguinha em seu "Lamentos") com suas notas e acordes, por um momento (12 compassos), embasados em Lá-maior. Como que para completar um arpejo de tônica (**fá-lá-dó**) a área tonal escolhida para o verso seguinte, "Fotografei você na minha Rolleiflex", é **C:** (a *região da dominante*) de onde, encerrado os passeios mais longos para regiões diferenciadas, se retorna (a partir do verso "Só não poderá falar assim do meu amor") para **F:**, o *lugar comum* que conclui a canção, já "Que no peito dos desafinados [no peito das pessoas comuns], também bate um coração".

A mencionada seção B da exitosa canção "Garota de Ipanema" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes – um samba bossa-nova "apresentado pela primeira vez na boate *Au Bon Gourmet*, em Copacabana, em 2 de agosto de 1962" (MERHY, 2001, p. 70) – reaparece em gráfico na FIG. 8.4. Pensada aqui em Fá-maior, temos de início ("Ah, por que estou tão sozinho") a harmonia de **Gb7M**, o estimado **bII**, uma alusão, um tanto *insuficiente*, a região *napolitana* (que se fez ouvir também no "Desafinado").

O segundo "Ah!" indagativo do poeta ambienta-se (como ocorre em "Lamentos" e em "Desafinado") na região do **III** grau, a *mediante*, i.e., notas e acordes assentados na armadura imaginária de Lá-maior. Mas aqui – em "Ah, por que tudo é tão triste" – ocorre uma variante importante (que, como sempre, depende da versão, da re-harmonização, do arranjo, da interpretação, etc.): de maneira inconvicta e incompleta (sem o emprego de algum *meio de preparação* para definir com firmeza a nova área tonal), a entrada na região de Lá-maior não se dá pelo **I** grau (não se dá pelo acorde de **A7M**), mas sim pelo seu relativo menor**.** Desse modo, a triste lamentação do poeta pode prosseguir cantando uma alongada e passional "nona essencial" (BUSCHLER, 2006) – a nota **sol#** em **F#m7** (o **VIm7** de Lá-maior).[5]

Então, obscurecendo o tom principal, a ambiência destas duas áreas tonais contrastivas – um **Gb7M**, acorde napolitano que parece se conformar em uma espécie de "napolitano menor"[6] quando surge o **F#m7** – contribui para acentuar aquilo que Tatit (2004, p. 197) caracterizou como um "comportamento indagativo" compatível com as palavras e os "movimentos ascendentes" dos três versos (os três "Ah,...") que indicam "a incerteza" e "a falta de convicção" do enunciador:

> A melodia passional [“desacelerada”, “expandida”] precisa dos efeitos de insuficiência gerados por seu processo sonoro para se compatibilizar com letras que também relatam sentimentos de falta (TATIT, 2004, p.194).
>
> Essas forças de criação – temáticas, passionais e figurativas –, inscritas por Tom Jobim em “Garota de Ipanema”, representam o que há de mais característico na atividade desses especialistas em unir melodia e letra [e harmonia] e que foram se tornando os grandes protagonistas brasileiros do século XX. Para além das definições de gênero [...], essas forças, que se consolidaram no país durante o decênio de 1930, acabaram resultando nos estilos de composição e interpretação que possuímos hoje em dia (TATIT, 2004, p.199).

O terceiro suspirante “Ah,...” do poeta (o verso “Ah, a beleza que existe”) parte da relativa menor da região do **IV** grau (i.e., parte também da “nona essencial” do acorde de **Gm7**, o relativo menor de **Bb7M**, a subdominante de Fá-maior) de onde somos reconduzidos ao diatonismo principal (com o verso “A beleza que não é só minha...”).[7]

FIG. 8.4 - Lugares de chegada na seção B de “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962

Continuando em Fá-maior a FIG. 8.6 traz uma síntese do plano harmônico da seção B da canção “Eu e a brisa” do compositor, cantor e pianista carioca Johnny Alf (1929-2010) datada de 1967 (cf. SANTOS, 2006, p. 53-60). Aqui a área tonal escolhida para contrastar o tom principal (**F:**)

é a região de *submediante* (**D:**), a "mediante debaixo". No entanto, o traço peculiar desta tonicização (caracterizada pelo idiomatismo "**II V**") é que, em momento algum, o **I** grau desta região visitante aparece. Ou seja, a partir do verso "Se o amor chegasse, eu não resistiria" instala-se a área tonal de Ré-maior (FIG. 8.5), mas não vamos tocar o acorde **D7M**. Em linhas gerais esta seção B de "Eu e a Brisa" pode ser descrita como um movimento de terceiras (**F:↘D:↗F:**, ou seja, tônica↘submediante↗tônica) que se decompõe (salvo as eventuais re-harmonizações sempre possíveis aqui) em dois sub-movimentos por quintas.

FIG. 8.5 - Esboço da melodia e cifras da seção B de "Eu e a brisa" de Johnny Alf, 1967

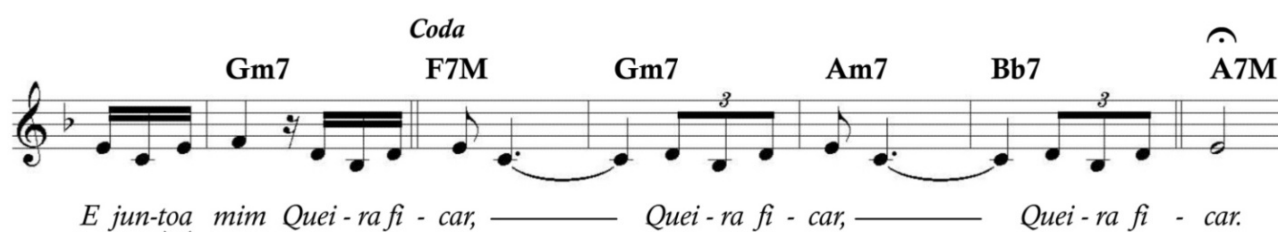
Um dos sub-movimentos por quintas se observa na filtragem dos *lugares de chegada* que preenchem o miolo da seção: **Am→Em→Bm**. Uma progressão de chegadas que mistura diatonismos. A passagem pelo **Am7**, um **IIIm7** (mas já com a nota si-natural), pode ser considerada como uma tonicização para a área da anti-relativa de **F:**. E os lugares **Em7** (dórico) e **Bm7** (eólio) como, respectivamente, **IIm7** e **VIm7** já na nova área tonal da submediante **D:**. Estes três lugares distanciados por 5ªs (**Am→Em→Bm**) contam com preparações individuais por meio de um segundo sub-movimento também por 5ªs (preparações por "dois cinco"). Note-se ainda o destaque da quinta dos acordes nos momentos que articulam os principais pontos de repouso da melodia. A saída da região de **D:** (i.e., a recondução ao tom de **F:**) se dá através do acorde de **Gm7**, um engenhoso acorde pivô que harmoniza a nota **ré** (o ponto culminante agudo da canção) com a qual se canta a palavra "paz". Este "bifocal" **Gm7** (dórico), que em **D:** é **IVm7** e em **F:** é

IIm7, imediatamente combinado com um **C7** (mixolídio) forma o "dois cinco" que restaura o diatonismo principal (**F:**). Sobre os sucessos da região de *submediante* nos *standards* "*Tin Pan Alley*" que conhecia tão bem, o próprio Johnny Alf cita uma famosa canção de 1949 cuja autoria é de Jimmy van Heusen e Johnny Burke: "quando ["*Like someone in love*"] apareceu por aqui todo mundo ia atrás daquela modulação" (ALF in BITTENCOURT, 2006, p. 21).[8]

FIG. 8.6 - Lugares de chegada na seção B de "Eu e a brisa" de Johnny Alf, 1967

Outra estimada lição de harmonia que "Eu e brisa" ajudou a difundir, lição que marcou toda uma geração, foi aquela da terminação sobre a *mediante* (FIG. 8.7), i.e.: numa finalização sobre a tônica Fá-maior aplicar, como "tônica" final, o expressivo **III7M**, a *mediante*: **A7M**. No caso, observa-se a troca de cor da nota **mi**, sétima maior em **F7M** e quinta em **A7M**.

FIG. 8.7 - Terminação sobre o acorde de *mediante* em "Eu e a brisa"



Os tantos ensinamentos deixados por Johnny Alf marcaram gerações de músicos no Brasil, e o reconhecimento ao mestre está registrado em depoimentos como este, do pianista e compositor César Camargo Mariano (1943-):

> Houve uma pessoa que, silenciosamente, apenas por suas atitudes, influenciou-me profundamente, desde a postura diante da arte e da profissão até a percepção das cores e das formas das harmonias, da importância das instrumentações, das combinações de sons entre os instrumentos, enfim, de como ouvir e sentir música. Ele não deve nem saber disso, poucas vezes falamos no assunto. Mas durante alguns anos em que morou na casa de meus pais, pude observá-lo compondo, tocando, escrevendo músicas e letras, errando, acertando, cantando, ouvindo, assistindo a filmes e peças de teatro, lendo livros... Seu nome é Johnny Alf (MARIANO, 2009).

A seção B de “Samambaia” (FIG. 8.8), samba-choro de César Camargo Mariano, gravado em Dó-maior no disco homônimo de 1981 do duo César Camargo e Hélio Delmiro, é um segmento que, além de reunir os afastados lugares de chegada que apareceram nos casos anteriores, acrescenta mais uma remota e consideravelmente rara vizinhança: *a vizinhança de trítono*.

FIG. 8.8 - Esboço da melodia e cifras da seção B do samba-choro “Samambaia” de César Camargo Mariano, 1981

Na linhagem de uma “Garota de Ipanema”, o verso 1 (primeiros 4 compassos da seção B) começa na região de **Db:** (o **bII**, a *região de sexta napolitana* de Dó-maior). O verso 2 traz uma tonicização para **E:** (o **III7M**, a região de *mediante*) e, no último compasso, passa pelo acorde de **A7M** (o **IV7M** de **E:**) que já serve para pré-anunciar a aparição da longínqua região de **F#:** (a *submediante* de Lá-maior) que, após um passeio por **C#m** (o **VIm7**, a relativa de **E:**) no verso 3, domina todo o verso 4, o último verso desta *multi-diatônica* seção intermediária de “Samambaia”.

FIG. 8.9 - Lugares de chegada na seção B do samba-choro "Samambaia" de César Camargo Mariano, 1981

Outra composição da época de "Samambaia" que, na MPB, também faz uso desses amplos estiramentos harmônicos em breves seções formais é a canção "Setembro" gravada em Dó-maior (e sem palavras) pelo seu compositor Ivan Lins (1945-) no disco "Ivan Lins" de 1980. Na primeira parte de "Setembro" (FIGURAS 8.10 e 8.11) a harmonia consegue percorrer todo o *ciclo de terças menores* em sentido descendente, **C→A→F#→Eb**, em apenas 8 compassos.[9] Como em "Eu e a brisa", cada novo lugar de chegada de "Setembro" é precedido pela idiomática preparação "dois cinco". Com tantos acidentes de percurso não é fácil encaixar uma melodia "natural" aqui. A engenhosa solução encontrada por Ivan Lins parece tirar proveito daquela mencionada sugestão de Hauptmann (1888, p. 149-150) que, já em 1853, aconselhava "interpretar a terça como quinta" (cf. FIG. 6.11d). Assim, na chegada em **A7M** (o **VI** grau *submediante*) a melodia canta a quinta, a nota **mi** (que foi a terça do anterior Dó-maior). Na chegada em **F#7M** (a "**SMSM**", o distante **#IV**, a *submediante* de Lá-maior) a melodia canta a nota **dó#** (a ex-terça de **A7M**). Por fim, na chegada em **Eb7M** (a região de **bIII**) a melodia alcança a terça, a nota **sol** que foi e voltará a ser a quinta do tom principal (**C:**) para onde a canção retorna e recomeça.

FIG. 8.10 - Esboço da melodia e cifras dos primeiros 8 compassos de "Setembro" de Ivan Lins, 1980

FIG. 8.11 - Lugares de chegada nos primeiros 8 compassos de "Setembro" de Ivan Lins, 1980

Agrupando-se aos casos de composições como "*Have you met Miss Jones*?", "*Giant Steps*", "Dom de iludir", etc. (cf. FIGURAS 6.14, 6.43 a 6.47, 6.49, 8.17, 8.20), a "*Amazon River*" de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro (que, gravada sem letra, abre o álbum "*Brasilian Serenata*" lançado por Dori em 1991) ilustra um pouco mais a versatilidade das soluções que o conceito de

"equiparação tonal" (BAILEY, 1969, p. 155-160; DUDEQUE, 2005a, p. 124) – ou o chamado "sistema multitônica" (HERRERA, 1995b, p. 117-121) – encontra nos planos tonais da música popular.

Os comentários a seguir referenciam-se na partitura manuscrita disponibilizada no site oficial do compositor (CAYMMI e PINHEIRO, 1991) e no trabalho de Smarçaro (2006, p. 125-126 e 181), um estudo sobre "a música e o violão de Dori Caymmi" que, entre diversas informações técnicas e analíticas, inclui uma entrevista, realizada por Smarçaro em outubro de 2005, na qual Dori Caymmi faz alguns comentários sobre "*Amazon River*". Em aparte, vale notar que uma comparação da meticulosa "triangulação" harmônico-melódica do último refrão (FIGURAS 8.12 e 8.13) com o tom informal com o qual Dori caracteriza a composição deste segmento pode contribuir com a discussão de outra problemática (que tantas vezes conturba as rotinas metodológicas da pesquisa no campo da música popular): a distância que, por vezes, existe entre aquilo que um compositor diz sobre a sua obra e aquilo que a própria obra informa sobre si mesma (e, talvez, também sobre os processos composicionais de um artista, sobre como este compositor gostaria que suas capacidades criativas fossem admiradas, sobre auto-imagem, etc.).

> Dori: Não eu não tenho um processo não. Alguma coisa atrai, aproxima você do instrumento... aí você encontra um ponto...lá no horizonte... e parte desse ponto. Acho que é assim, não sei. Eu nunca tive a preocupação de saber como é que é, porque também é inexplicável. Aí vem uma idéia. Eu acho que são idéias, né? Você é atraído pro violão e de repente você... às vezes sai de uma seqüência musical; às vezes sai de um... sei lá. É um momento em que, de repente tem um "click", bate, que de repente você tem uma música. Eu fiz um solo, por exemplo, no "*Amazon River*", eu tinha composto pro Jimmy Johnson tocar no meu disco de 1988... quer dizer, eu gravei em 87. Por que a história do disco sair demora, né? Esse disco demorou seis ou sete ou oito meses pra sair...
>
> Júlio: *"Obsession"* [composição de Gilson Peranzetta, Tracy Mann e Dori Caymmi, faixa 4 do álbum "Dori Caymmi" de 1988] não foi?
>
> Dori: É, foi lançado em 88, mas eu fiz ele em 87... eu gravei ele todo no final do ano de 87, sozinho eu e o Jimmy Johnson. E do *Obsession* eu pedi ao Jimmy Johnson pra fazer um solo e ele não sabia, e eu dei uma cagada que eu fiz o... *(canta melodia do refrão de Amazon River/Obsession)*... e descobri um triângulo que eu não sabia que existia em música, porque eu não tenho técnica nenhuma. E aí descobri essa triangulação da mesma melodia que sai de Abm, Cm, pra Em, Abm outra vez... (?) espontânea [FIG. 8.12]. E foi pura sorte, eu fiz na cagada... não foi nada pensado (DORI CAYMMI in SMARÇARO 2006, p. 181).

Na Fig. 8.13 a "triangulação" mencionada por Dori aparece tecnicamente descrita em termos de "ciclo de terças maiores", o prestigioso "complexo **Ab-C-E**" (BRIBITZER-STULL, 2006a) que, nesta gravação, transita pelos mesmos tons que ouvimos em "*Giant Steps*", **B:→Eb:→G:**. Aqui, novamente (como em "Garota de Ipanema", "Eu e brisa", etc.), o trânsito por cada uma destas três áreas tonais esconde os respectivos primeiros graus (**B7M→Eb7M→G7M**) empregando engenhosos *recursos de camuflagem* comentados logo após as FIGURAS 8.12 e 8.13.

FIG. 8.12 - O último refrão de “*Amazon River*” de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, c. 1987 a 1991

FIG. 8.13 - Lugares de chegada no último refrão de “*Amazon River*” de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro

Na FIG. 8.12 cada verso (cada segmento de 16 compassos) parte de sua correspondente tônica relativa – vai daí a “triangulação” (**B7M→Eb7M→G7M**) das áreas tonais de “*Amazon River*” ser lembrada como um raro caso de “ciclo de terças maiores entre acordes menores”, ou seja: **G#m→Cm→Em** (cf. SCHOENBERG, 2001b, p. 348). O primeiro repouso tônico (compassos 7 e 8) de cada verso se dá em posição métrica não acentuada (desviando a atenção do **I** grau como ocorre, p.ex., no primeiro verso da canção “*All The Things You Are*”).[10]

Além destes dois *recursos de camuflagem*, nestes momentos de repouso, em cada verso, o correspondente **I** grau aparece em segunda inversão (**B7M/F#**, **EbM/Bb** e **G7M/D**), uma sonoridade menos explícita (e irrecusável em virtude da linha descendente do baixo que zela pela manutenção do intervalo de terça paralela com as notas de apoio da melodia ao longo de todos os 48 compassos do refrão). O segundo repouso tônico (compassos 13 e 14 de cada segmento de 16 compassos), no momento em que se *concluem* cada uma das três periodicidades da melodia, marca o *início* de uma nova e distante área tonal, a *região de mediante* (ou seja: numa espécie de desencaixe, ou elisão, a melodia pára e descansa, enquanto a harmonia já dá início a uma nova jornada de 16 compassos).

Outro fator que torna mais complexa a identificação dos "primeiros graus" que sustentam o ciclo (**B7M→Eb7M→G7M**) é a combinação das inevitáveis enarmonias com os "múltiplos significados (*Mehrdeutigkeit*)" de dois acordes estratégicos. Um deles permite o supra mencionado reaproveitamento (estirado) daquela antiga capacidade "bifocal" (LARUE, 1989, p. 40) do "**VIm**": no primeiro verso **G#m** é **VIm** de **B:** e **IVm** de **Eb**:. No segundo verso **Cm** é **VIm** de **Eb:** e **IVm** de **G**:. E no terceiro verso **Em** é **VIm** de **G:** e **IVm** de **B**:.

O segundo "significado múltiplo" se instala sobre aquela versátil capacidade "pivô" do "acorde de sexta napolitana". Capacidade que, como vimos, foi sistematicamente explorada em 1903 por Reger (2007) e também, conforme o já citado, reconhecida por Schoenberg naquela passagem que tão bem se encaixa nesta representação poético-musical de um Rio Amazonas: "se a tonalidade deve flutuar, terá, em algum ponto, de estar firme. Porém, não tão firme que não possa movimentar-se com soltura. Para isto são adequadas duas tonalidades que possuam alguns acordes em comum; por exemplo, a sexta napolitana" (SCHOENBERG, 2001b, p. 528). Assim (i.e., com a reincidente reinterpretação do *acorde perfeito maior* como um *acorde de sexta napolitana*), a solução de "firmeza e soltura" que costura as regiões do refrão de "*Amazon River*" nos faz ouvir uma espécie de círculo vicioso: No primeiro verso **E7M** (**IV** de **B:**) é reinterpretado como **bII (Np)** de **Eb**:. No segundo verso **AbM** (**IV** de **Eb:**) é reinterpretado como **bII (Np)** de **G**:. E no terceiro verso, **C7M** (**IV** de **G:**) é reinterpretado como o **bII (Np)** de **B**: (a região que retoma o primeiro verso).

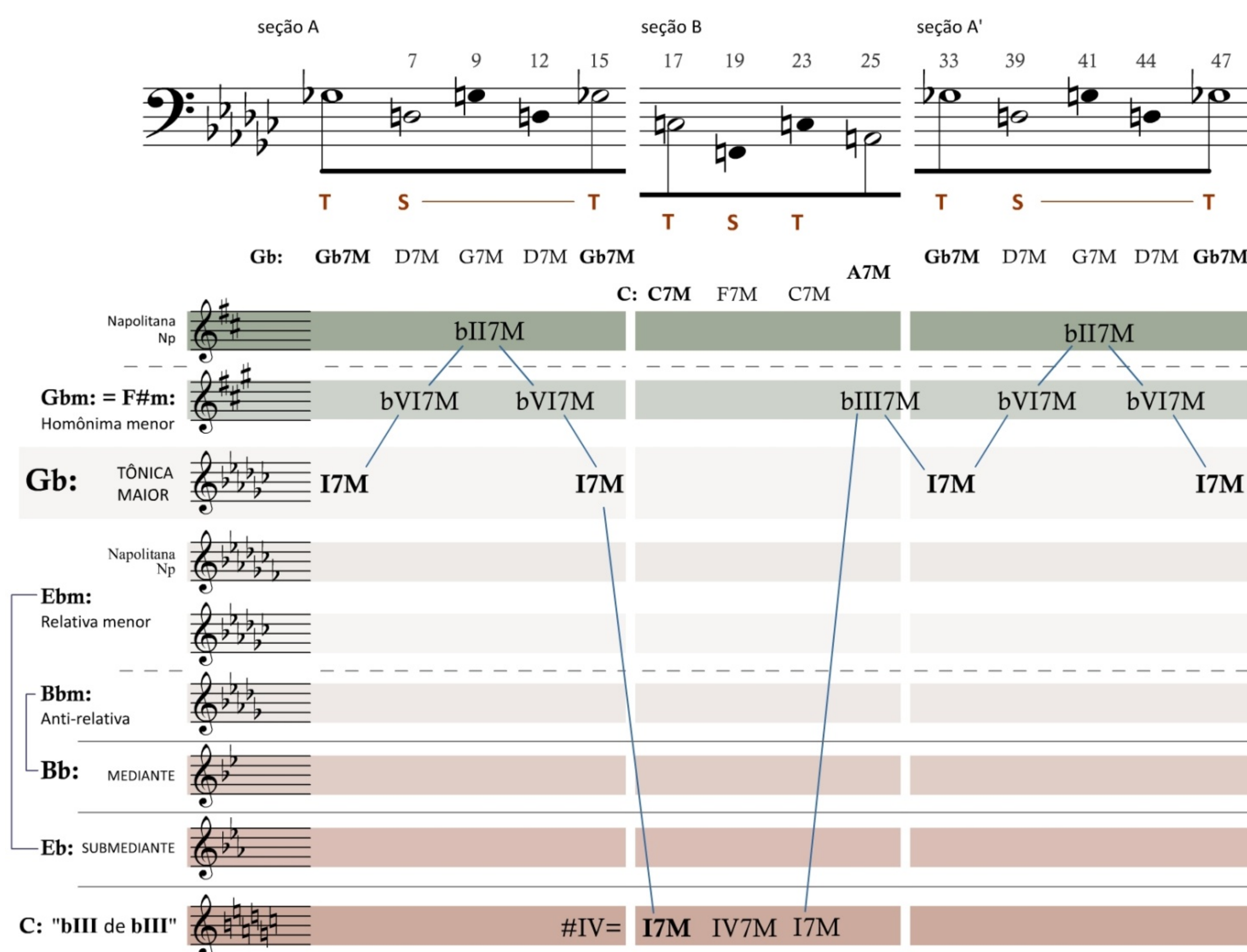
Com isso os três versos "modulantes" (**B:→Eb**:, **Eb**:→**G:**, **G:→B:**) do refrão de "*Amazon River*" reelaboram de maneira bastante sofisticada aquela "lógica" que, em 1853, Hauptmann (1888, p. 152-153) demonstrou de maneira bastante simples (cf. 6.11b): os ciclos de terceiras maiores ascendentes decorrem da re-harmonização da terça maior de um **I** grau de saída (p.ex., **ré#** de **B:**) como a fundamental de um novo tom de chegada (**Eb:**).

Nota-se enfim a reafirmação de uma associação emblemática entre as *belezas da natureza* e as relações de *mediante* (**I→III**). Em certa medida, o plano tonal desta seção de "*Amazon River*" relembra (refaz meio tom acima) aquele mencionado trajeto (**Bb:→D:**) que Beethoven percorreu em 1809 na "Pastoral" (o trecho dos compassos 151 a 163 do 1° movimento da *Sinfonia* n.6, op. 68, em Fá-maior, cf. FIG. 1.18). Naquela oportunidade a sugestão programática beethoveniana era o "despertar dos sentimentos felizes na chegada ao campo" (vale notar que o segundo movimento da "Pastoral" recebe justo o título de "Cena junto ao riacho"). Agora, a imagem evocada por Dori Caymmi é a do "nosso" rio Amazonas. Os versos, de Paulo César Pinheiro, na direção já explorada

por Furtado Filho (2010), Napolitano (2007b), Soares (2002) e Tatit (1996, p. 98-106), decantam fotogramas das belezas naturais da nossa pátria em um refrão que – numa espécie de *revival* daquele gênero de "samba exaltação" tipo exportação que marcou época durante o Estado Novo (ZAN, 1997, p. 78-80) – diz: "Brasil! / No bananal, Brasil / No pantanal, Brasil / No rio-mar / Lá no sertão, Brasil / No litoral, Brasil /Meu coração, Brasil / Pôde escutar / Um sabiá, Brasil / Um pé de pau-brasil / que me ensinou, Brasil / o meu cantar.[11]

A FIG. 8.14 traz um gráfico com os principais lugares de chegada de "*Pensativa*", uma *jazz-bossa-nova* (ou *latin-jazz*) datada de 1962 e de autoria do pianista, arranjador, compositor norte americano, e entusiasta da música brasileira, Clare Fischer (1928-). "*Pensativa*" carrega consigo uma dificuldade analítica extra, o seu tom: Solb-maior, um convite para múltiplas enarmonias que podem nos confundir.

FIG. 8.14 - Lugares de chegada em "*Pensativa*" de Clare Fischer, 1962

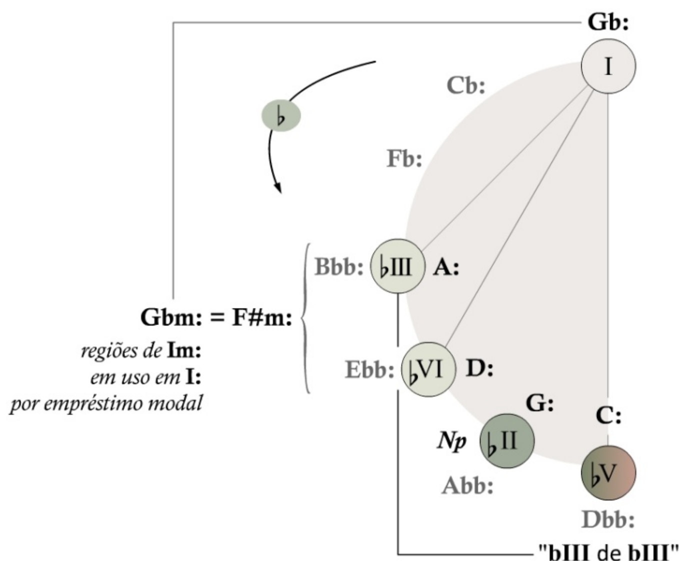


Nas seções A e A' o plano tonal de "*Pensativa*" transita por uma região *de empréstimo modal*, o **bVI** (**Ebb**: enarmonizado como **D:**) com uma passagem de relativo destaque pelo acorde de **G7M**$^{(\#11)}$ (**IV7M** de **D:** que é também o **bII7M**, o *acorde de sexta napolitana* de **Gb:**).[12] Nas

primeiras duas quadraturas da seção B (compassos 17 a 24), em máximo contraste, as harmonias transitam pela *berlioziana* vizinhança de trítono. No caso a região de **C:** localizada no "sexto círculo de quintas" – como conta Schoenberg (2001b, p. 392-402) – a partir de **Gb:** em sentido "*flatness*". Aqui, em função deste sentido anti-horário do trajeto (cf. FIGURAS 6.16 e 6.20) e levando em conta as enarmonias, a região de **C:** pode ser rotulada como "**bIII** de **bIII**" (i.e., **C:** é **bIII** de **A:** que é **bIII** de **F#:** = **Gb:**, o tom principal) ou, nos termos de Schoenberg (2004, p. 38-39), como a "**Mm♭**", uma "mediante maior da mediante menor abaixada" (i.e., **C:** é a "mediante maior" de **Am:** que é "mediante menor abaixada" de **F#:** = **Gb:**). Os dois versos finais desta seção B (compassos 25 a 32), uma espécie de "retransição"[13] para a seção A', passeiam pelo diatonismo de Lá-maior, a *submediante* ("**SM**") de **C:** e ao mesmo tempo a reaproximadora região de **bIII** ("**M♭**") do tom principal (**F#:** = **Gb:)**. Como estamos lidando com estiramentos extremos, nota-se que tais lugares de chegada e seus acordes extraordinários, de fato remotos em relação ao tom principal (**Gb:**), se acham bem próximos entre si. São vizinhos de 5ªs (**C: G: D: A:**) re-ordenados conforme uma intenção específica que, da seleção de um segmento especialmente apartado no ciclo de quintas (FIG. 8.15), conforma um plano tonal bastante singular.

FIG. 8.15

Visualização das principais áreas tonais de "*Pensativa*" como um segmento especialmente recortado no ciclo de quintas



O mencionado *standard* "*Forest Flower*", composição do saxofonista norte americano Charles Lloyd (1938-) gravada no álbum homônimo de 1966, traz também um tipo de recorte intencional, uma determinada lógica que seleciona alguns lugares de chegada especiais dentre os tantos possíveis numa tonalidade de Lá-maior. Em nível macro, os lugares de chegada de "*Forest Flower*" estão simetricamente dispostos segundo aquele *transfigurado* ciclo de terças menores que encontramos nos casos referidos nas FIGURAS 1.4, 6.8, 6.17, 6.18, 6.39 e 6.41. Em "*Forest Flower*" (FIG. 8.16) se observa a progressão **A→C** (na seção A) e **Eb→Gb** (na seção B).[14] Mas algumas outras razões simétricas se destacam no traçado deste plano. No início da seção A, a progressão

A7M→G7M (no *antecedente*, primeiros quatro compassos) se repete, transposta, como **C7M→Bb7M** (no *conseqüente*). Na terceira quadratura da seção B (compassos 25 a 28) observa-se que o *ciclo de terças menores* que suporta a composição como um todo (**A7M→C7M→Eb7M→Gb7M**) reaparece, sofrendo vertiginosa compressão para apenas quatro compassos, no entanto, estes acordes de tipo **7M** são trocados por seus respectivos *acordes relativos menores*, o que gera (cf. FIG. 6.40) uma *versão* **m7** do *ciclo de terças menores*: **F#m7→Am7→Cm7→Ebm7** (cf. STRUNK, 2005, p. 329).

FIG. 8.16 - Lugares de chegada em "*Forest Flower*" de Charles Lloyd, 1968

Contudo, como se vê no Capítulo 6 (cf. FIGURAS 6.43, 6.44, 6.45, 6.46, 6.47, 6.49, etc.), este encanto pela amarração geométrica, pelos planos tonais que se fundam em traçados simétricos, ou *quase-simétricos*, ainda que encobertos ou disfarçados, encontrou máxima representação no campo do *jazz* no célebre caso do ciclo de terças maiores de "*Giant Steps*", composição de John Coltrane (1926-1967) gravada em 1959. Partindo do já esquematizado na FIG. 6.14e, a FIG. 8.17 experimenta retraçar o plano tonal de "*Giant Steps*".

FIG. 8.17 - Lugares de chegada em "*Giant Steps*" de John Coltrane, 1959

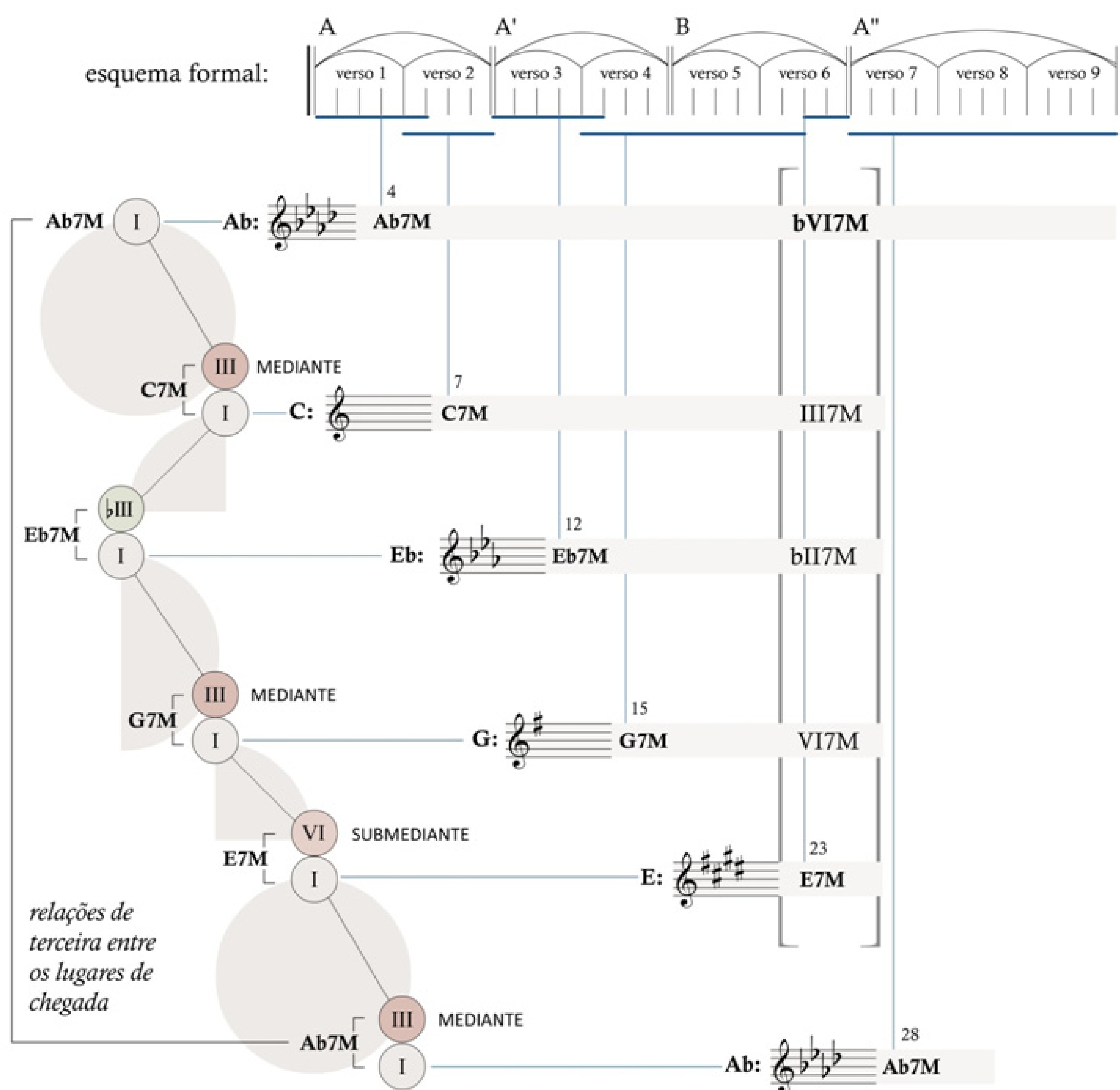
Para encerrar esta seção de "pré-análises" (posto que uma "análise" leva em consideração uma série de outros fatores que não estão sendo tratados nestes traçados auxiliares que suportam apenas um resumo bastante geral e esquemático dos planos tonais) vamos voltar ao ano de 1939, época quando tais estiramentos complexos (simétricos, quase-simétricos ou assimétricos) mostram-se definitivamente assimilados nos cenários do "*Lied* popular moderno" (MENDES, 1994, p. 21). Este regresso no tempo em busca de planos tonais sofisticados é proposital. Tem a intenção de (recuperando as discussões que finalizam o Capítulo 2), mais uma vez, insistir na necessidade de relativização crítica daquela visão linear e etapista que defende que, na teoria e na arte da harmonia, um "do simples para o complexo" caminha, necessariamente, de mãos dadas com um "do antigo para o moderno".

Nesta "idade de ouro da balada popular norte-americana" (FORTE, 1995) a canção "*All The Things You Are*" de Jerome Kern (1885-1945) e Oscar Hammerstein II (1895-1960) é lembrada como a "apoteose do ciclo de quintas" (FORTE, 1995, p. 75). Contudo, as FIGURAS 8.18, 8.19 e 8.20 procuram destacar os passeios pelos ciclos de terceira que, em Láb-maior, amarram ao fundo os lugares de chegada deste exitoso *standard* que já foi chamado de "a canção perfeita" (SCHWARTZ apud FORTE, 1995, p. 73).[15]

FIG. 8.18- Lugares de chegada em "*All The Things You Are*" de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, 1939

Então, em um nível – na "superfície da música" ou no "plano frontal" ("*vordergrund*", na acepção schenkeriana) –, seguindo o encadeamento das notas da melodia e a progressão dos acordes compasso por compasso, vamos notar que a "primazia das quintas" de fato determina boa parte das *coisas* que ouvimos na canção "*All The Things You Are*". Mas, com as filtragens menos pormenorizadas que se apresentam nas FIGURAS 8.18, 8.19 e 8.20, podemos ouvir também determinados *nexos* de harmonia que, por assim dizer, equivalem ao discurso das segundas intenções abaixo de *todas as coisas* explicitamente declaradas. Neste outro nível, nesta espécie de "análise do discurso" enunciado pela harmonia, depuram-se apenas os lugares de chegada que amarram cada verso. É como se aqui estivéssemos procurando a *palavra-chave* de um parágrafo, ou o *sujeito* gramatical de uma determinada oração, não todas as palavras da composição, mas sim aquele termo sobre o qual recai o predicado e com o qual se estabelecem as concordâncias.

FIG. 8.19 - Distribuição dos lugares de chegada pela estrutura formal de "*All The Things You Are*"



Na primeira quadratura, o verso 1 ("*You are the promised kiss of springtime*"), o ciclo se fecha provisoriamente (numa parte fraca da métrica) sobre **Ab7M** e os demais acordes deste verso estão em concordância com os 4 bemóis do diatonismo principal. No verso 2 ("*That makes the lonely winter seem long"*) temos um repouso, agora em métrica acentuada, sobre **C7M**, uma nova tônica sobre a região do **III** grau maior, a *mediante* de **Ab:**. A progressão que nos leva até este novo "tom do momento" é menos diatônica, o primeiro acorde do verso 2, **Db7M** é ainda o **IV** grau do diatonismo principal (**Ab:**), mas, como acorde pivô – como aprendemos com o "exemplo 16" de Max Reger (2007, p. 10) –, **Db7M** é também o **bII**, o acorde de *sexta napolitana*, pré-dominante (ou subdominante) capaz de introduzir o tom Dó-maior. Fecham-se aqui os oito compassos da primeira seção A.

Musicalmente o verso 3 ("*You are the breathless hush of evening*") é uma repetição transposta do primeiro (5ª acima!). Então, o lugar de chegada não acentuado agora é **Eb7M** que, em relação ao centro Dó-maior (verso 2), é o **bIII** grau (*região de empréstimo modal*, área tonal de **Cm:** em uso em **C:**). Em relação ao tom principal da canção (Láb-maior), esta nova tônica (**Eb:**) é a vizinha *região da dominante*. Como ocorre em "Desafinado", os lugares de chegada destes três primeiros versos formam, por assim dizer, um arpejo em larga escala da tríade tônica (**láb-dó-mib**, i.e. **Ab:→C:→Eb:**)

O verso 4 ("*That trembles on the brink of a lovely song*"), uma versão 5ª acima do verso 2, nos leva agora ao diatonismo localizado terça acima de **Eb:**. Assim, passando pelo acorde de **Ab7M** (o **IV** de **Eb:** que, como acorde pivô, se transforma em **bII** de **G:**) alcançamos **G7M**, e a *tríade* em larga escala dos lugares de chegada se transforma em uma *tétrade*: **Ab:→C:→Eb:→G:**. Este **G7M** é uma nova tônica que se assenta na região de *mediante* de **Eb:** (verso 3). Aqui, ao final do verso 4, estamos distantes do tom principal, em um Sol-maior que só se relaciona com Láb-maior de maneira indireta. Fecha-se neste lugar distante o A', a segunda seção de 8 compassos e, com isso, chegamos ao meio da canção.

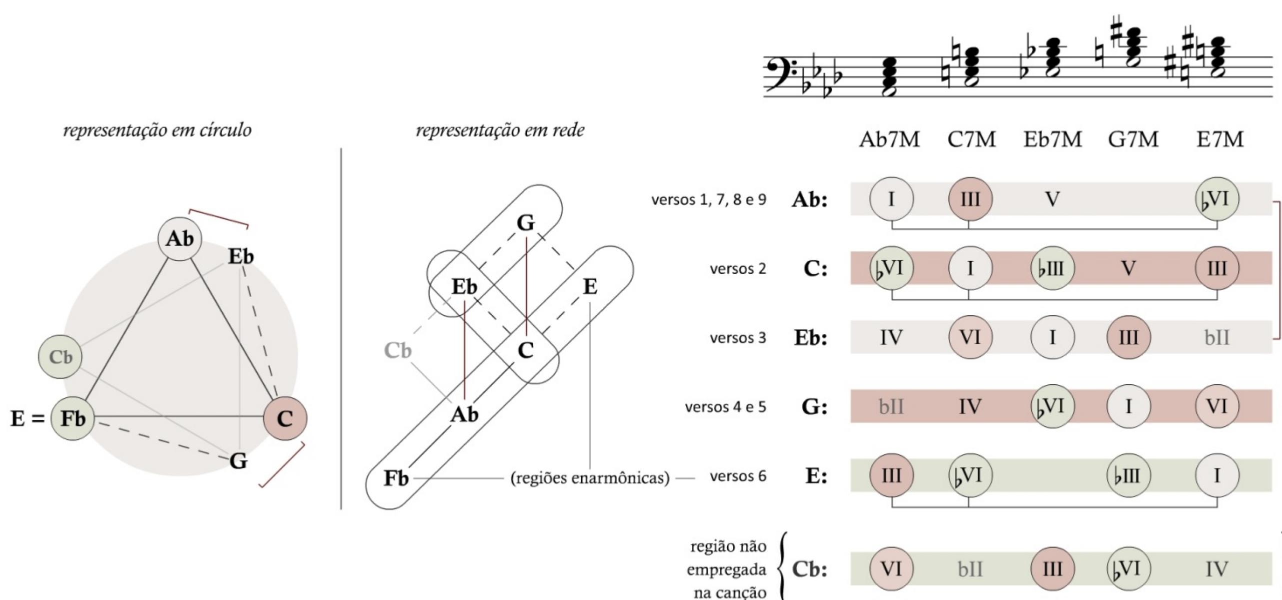
O verso 5 ("*You are the angel glow that lights a star*") abre a seção B conservando claramente o "brilho" ("*sharpness*") do diatonismo de Sol-maior. O verso 6 ("*The dearest things I know are what you are*") inverte a lógica do *arpejo por terças ascendentes* que até aqui regeu a escolha dos lugares de chegada (**Ab:→C:→Eb:→G:**). A harmonia então desce em busca de uma região, até aqui economizada, localizada terça menor *abaixo* de Sol-maior, as "mais queridas" notas e acordes da região de *submediante*. Encontramos assim, no compasso forte, mais uma *nova tônica*, o **E7M** que nesta posição cumpre o papel incomum de um extraordinário *acorde pivô*

com "coisas" (funções harmônicas) *em comum* com as cinco áreas tonais – *todas* maiores – que formam a singular "cadeia de terças" **Ab:→C:→Eb:→G:→E:** que sustenta a "estrutura arquitetônica" que percorremos até aqui.[16]

A FIG. 8.19 mostra "todas as coisas que este acorde pivô é", a saber: o acorde de **E7M** (ou **Fb7M**) é **bVI7M** em **Ab:** (o tom principal, a região do verso 1); **E7M** é **III7M** *mediante* em **C:** (região do verso 2); **E7M** é **bII7M** em **Eb:** (região do verso 3); **E7M** é **VI7M** *submediante* em **G:** (região dos verso 4 e 5); e **E7M** é **I7M** em **E:** (região do verso 6).

Para redizer isto de uma maneira mais genérica, podemos recorrer ao mencionado esquema *em rede* (FIG. 6.7) empregado por Bailey (1985, p. 120) para evidenciar o potencial de múltiplas relações funcionais – ou *múltiplos significados* (*Mehrdeutigkeit*) – que se instalam quando entremesclamos vizinhanças de terceiras que sofrem transformações cromáticas com relações de quinta justa. Assim, na FIG. 8.20 visualiza-se o *complexo* (*"all the things"*) onde Jerome Kern garimpou suas harmonias. Uma rica rede de polivalências que se instala entre regiões maiores na tonalidade maior, na qual se destaca a *pluralidade* dos acordes de **Ab7M, C7M** e **E7M** (i.e., os lugares do ciclo de terças maiores que, subjacente, sustenta versos chaves da forma) com claras funções tonais (com "belas coisas em comum") em *todas* as regiões que ouvimos ao longo da canção.

FIG. 8.20- A múltipla funcionalidade das vizinhanças de quinta e terceira
entre áreas tonais maiores na tonalidade maior, a partir do caso de "*All The Things You Are*"



Após o encontro culminante em **E7M**, a seção B se fecha e, contando com um "acorde anacrúzico" (**C7**$^{(9,b13)}$), alcançamos a seção A'', na qual os três versos (verso 7: "*Someday my happy arms will hold you*"; verso 8: "*And someday I'll know that moment divine*", e verso 9: "*When*

all the things you are, are mine"), embora com alguns acidentes ocorrentes, estão basicamente centrados em Láb-maior.

Em suma, retomando aquelas noções de simbiose ou "imbricamento entre texto literário e texto musical" (RÓNAI, 2000, p. 18), de "amálgama" ou "liga cujos componentes só podem ser separados por meio de complicados processos" (SCHOENBERG, 2004, p. 99), de "tonalidade associativa" (BAILEY apud BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 322) e de "modulação como um agente dramático" (BUSCHLER, 2008), aproximando as imagens evocadas pelos versos e as sugestões da funcionalidade harmônica expressa no plano tonal da canção "*All The Things You Are*", podemos dizer que: enquanto o poeta constrói metáforas para "as coisas" que possam representar a pessoa amada (o "beijo prometido da primavera", o "alento silencioso da noite", o "brilho de anjo que ilumina uma estrela", "todas as coisas mais queridas", etc.), o harmonizador vai revelando "todos" os domínios capazes de exprimir a "tônica". Não só o "primeiro grau" (o que seria uma solução de baixo valor poético, pouco valor imaginativo, uma saída primária e literal demais), mas sim "todos" os lugares que possam retratar níveis diversos de "repouso", traduzir "uma tendência" (mais do que um grau específico), tônicas metafóricas capazes de graduar descansos inconclusos, transitórios, momentâneos, ocasionais, etc. Assim a canção carrega uma superposição de discursos, a camada narrativa dos acordes nos fala de "todos" *os lugares de chegada* que, nesta tonalidade de Láb-maior, são capazes de representar uma função tônica: **Fm7**, **Ab7M**, **C7M**, **Eb7M**, **G7M** e **E7M**.

Em conclusão

Esta linha faz parte de um círculo muito grande
Yoko Ono

Espera-se que possa ser útil a professores de música, músicos e aqueles que procuram uma contribuição para a compreensão de "por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito".
Philip Tagg. *Analisando a música popular* (2003, p. 10)

Hoje não é mais possível, para o professor de análise, caminhar com seu método pessoal e ignorar (ou fingir ignorar) os modelos que se desenvolveram desde o início do século. Que fazer, pedagogicamente, diante dessa explosão? Ele poderia conduzir os estudantes a sossobrar no mais absoluto relativismo e tornar-se presa das sereias da desconstrução: se os modelos são tão diferentes, não há mais verdade na análise.
Jean-Jacques Nattiez. *Semiologia musical e pedagogia da análise* (1990, p. 52)

Esta frase – *"This line is part of a very large circle"*, que em letras não muito grandes aparece abaixo de uma linha cinza-escuro que corta, mais ou menos ao meio e de fora a fora, uma tela quadrada de tom ocreado – foi transcrita de uma conhecida composição conceitual, datada de 1966, da cantora e artista plástica Yoko Ono (1933-). Aqui, em primeira epígrafe, ajuda a acentuar o tom de inconclusividade que perpassa a presente experiência de estudo. Tudo neste trabalho faz parte de algo (que não é propriamente um círculo, mas que é muito) mais amplo. O que se vê como um todo é um recorte de uma temática que não se pode ambicionar enquadrar. Do exposto ficam idéias para o como ir traçando a linha, ficam encaminhadas algumas impressões fotográficas mais ou menos arranjadas numa disposição que, agora, positivamente, nos ajudam perceber o que não está bem focado, o que não foi enquadrado, e algo mais do muito que ainda pode ser aproximado e re-fotografado.

Com a problematização apresentada (principalmente no Capítulo 1) fica um pouco mais reforçado o traçado de um pedaço da linha que vem nos mostrando que as práticas teóricas excessivamente centradas em um princípio gerativo único (embora atraentes do ponto de vista da coerência, da racionalização, dos negócios pedagógicos, etc.) são uma contingência que desvirtua seriamente algo que está no cerne da nossa matéria – a harmonia resulta da oposição dos contrários. E, sendo este um dogma da arte que se deseja estudar, conclui-se como a prestigiosa logicidade diatônica não pode ser dada como o fundamento. Se a imagem das ondas do mar que cobrem e descobrem a areia pode representar a idéia de harmonia, então o chamado campo harmônico diatônico pode ser pensado como a areia, e não como a instância que gera a harmonia que, artisticamente, consabidamente, se fundamenta é no valor da contraposição de opostos.

Deste fundamento relacional decorre a imemoriável inferência – "o pré-requisito da harmonia é a variedade e a diversidade" (DAHLHAUS, 1990, p. 21) – que aqui (no Capitulo 2 e demais oportunidades) ocupa os momentos onde são retraçados elos com outros pedaços da linha que, para efeito de síntese, parafraseando Chauí (2006, p. 46), podem ser reditos assim: *como todas as outras criações e instituições humanas, a teoria para a arte da harmonia está na história e tem uma história*. Essa impressão conclusiva, com efeito, pode ser dada como algo de *senso comum*. Contudo, é preciso atentar para o fato de que o convite que fica posto aqui não é corriqueiro: a noção de que o legado histórico culto está, ao mesmo tempo, muito longe e muito perto dos assuntos da harmonia em vigor na música popular contemporânea, não é propriamente uma noção comum em nossas práticas teóricas.

Tais *histórias* possuem seus "cursos e dis-cursos" (SEKEFF, 1996) que, inexoravelmente, implicam em mudanças, transformações, deslocamentos, ressignificações, etc., que repercutem em nossa disciplina. Essa asserção também parece uma conclusão bastante simples ou mesmo evidente. No entanto, não é. Hoje é consabido o fato de que o *corpus* teórico moderno-contemporâneo da nossa disciplina ambicionou (ou por vezes ainda ambiciona) dar a harmonia como lei: "A Harmonia existe na natureza, e contudo o ouvido dos Turcos, Árabes e Chinas ainda até hoje se não pôde acostumar a ela" (FÉTIS, 1858, p. 85). Para tanto – para ser regra categórica, dogmática, hegemônica, natural e universal – a harmonia teve que ser narrada (explicada, descrita, racionalizada) como fenômeno que, como tudo o que se observa no universo natural, não muda conforme os caprichos e vicissitudes dos tais cursos e discursos das histórias e culturas. Como se conclui do exposto (principalmente nos Capítulos 3, 4, 5 e 6), enfrentar esse embaraçoso lugar teórico – esse "à margem da história" (ou esse absoluto "acima da história") – que provocou (e ainda provoca) tantas desinteligências em nossas rotinas, implica localizar as tais mudanças (transformações, deslocamentos, ressignificações) que vão se dando nas entrelinhas de um texto que, todavia, atravessa as épocas e os lugares insistindo em alto e bom som nesta tecla do permanente, do imutável, do definitivo, do infindável, da lei inquebrantável, etc.

Com as proposições experimentais formuladas aqui (principalmente nos Capítulos 7 e 8) fica a conclusiva de que, de certa maneira, é possível *demonstrar* que: *as tarefas de escolher e combinar acordes em música popular são formas conversativas de invenção*. *A ação de compor planos tonais é um processo criativo de re-composição*. Como se sabe, tais meios de formar *acordos* e realizar *harmonias* (o escolher negociando com outras escolhas, a re-composição, a reinvenção, a capacidade resignificadora, o *ready-made*, etc.) são conhecidas e praticadas em diversos âmbitos

(artes, artesanalidades, ofícios, processos de comunicação em geral, etc.) da vida contemporânea. Contudo, a *demonstração* sistemática e convincente desta espécie de *saber-fazer-comum* não é uma tarefa propriamente simples de se realizar quando se enfrenta o tão volumoso e diversificado *corpus* – o repertório e as práticas teóricas – dessa música popular harmônica e tonal. O modelo pré-analítico para o estudo comparado de planos tonais complexos que se defende aqui é uma ferramenta auxiliar nesta tarefa. É uma metodologia delimitada que nos ajuda a coletar, dispor, confrontar e embasar conclusões. Com isso é possível apreender algo mais de um conhecimento que redimensiona a crítica e os juízos de valor. Tais maneiras de formar acordes e harmonias são ações que, *grosso modo*, podem ser comparadas ao ato de percorrer caminhos, trajetos mais ou menos célebres, comuns ou incomuns, que já foram percorridos. É como visitar aqueles lugares que já foram, e continuam sendo, visitados (fotografados, comentados, desejados, simbolicamente evocados, etc.) por muitas pessoas de épocas, lugares e costumes diversos. É como fazer poesia com palavras que já existem sobre assuntos que são conhecidos. Ou seja, são soluções de re-invenção musical que, além dos sons propriamente ditos, em diferentes medidas e de diferentes maneiras, levam em conta algo das muitas memórias que já estão claramente pré-maturadas na vasta cultura da tonalidade harmônica. Fazer uma pergunta como esta – "que acorde ponho aqui?" – é perguntar para as respostas que já foram e/ou continuam sendo dadas. É querer ouvir o que já foi dito e, nessa situação de *interação*, achar algo a dizer em uma longa conversa onde vários harmonistas estão escutando, re-escutando, dizendo e re-dizendo. Neste tipo de criação existe um reter, um conservar, um repetir, um reconhecer que se combina com um modificar aos poucos e com os outros. Não é um inventar do nada, não é um ato absolutamente independente, não é um fazer aquilo que nunca foi feito, não é romper ou querer viver sem depender de outrem. Fazer a pergunta que motiva a presente investigação é querer conviver, é assumir o contágio, o pertencer, o permutar, o discordar, o transformar, o tomar para si, o comparar e ser comparado, o retrucar e ser replicado.

Esta conclusiva ganha sentido muito amplo quando levamos em conta a persistência de determinadas facetas dogmáticas daquela "ideologia do romantismo [...] que penetrou em cada rincão da cultura e em todos os níveis da sociedade" (MEYER, 2000, p. 254). Facetas que se acomodaram de modo peculiar em nossa disciplina em sofisticadas idealizações de *genialidade*, *inspiração*, *criatividade*, *espontaneidade*, *instintividade*, *verdade*, *sinceridade*, *emocionalidade*, etc. E, principalmente, na crença que, amalgamando tudo isso, nos faz ver a "originalidade" como uma espécie de obrigação ética: "O objetivo do indivíduo, como o do mundo natural, é o da auto-realização. [...] E deste ponto de vista – em termos de plena realização da potência – [...] realizar-se é

chegar a diferenciar-se dos demais, é ser "original" (MEYER, 2000, p. 301). Ser "original", contribuir na atualização da mudança natural e necessária, é um tipo de obrigação estética ou moral, é praticamente um imperativo histórico. Assim, vale insistir um pouco mais, parafraseando Schneider (1990) podemos dizer que esta pergunta – "que acorde ponho aqui?"– é uma espécie de "elogio da pilhagem", é algo que importa aos "ladrões de acordes", um comportamento que se aplica aos *exercícios* da harmonia "para o outro", "sob o outro (o palimpsesto)" e "como o outro".

Com esta sugestiva frase/imagem da linha como parte de uma coisa mais ampla – pensada para ser impactante junto à cultura popular massiva daquela década de 1960 – estão outras duas epigrafes que, com fragmentos de textos de Tagg e Nattiez, visam mais uma vez sublinhar que, as ponderações apresentadas ao longo deste trabalho têm como pano de fundo as rotinas de ensino e aprendizagem da teoria musical em âmbito formal. Ou seja, fala-se aqui da arte e da teoria da harmonia tonal no espaço da escola. Tem-se em mente o cenário de sala de aula e as demais atividades (leituras, exercícios, debates, experimentos, seminários, pesquisas, grupos de estudo, avaliações, etc.) através das quais professores e estudantes enfrentam a rica problemática da nossa disciplina. Imagina-se como leitor ideal o estudante que vem sendo bombardeado por informações desiguais, de todos os tipos e pelos mais diversos canais. Assim, o seqüenciamento dos conteúdos e as programações curriculares não exercem total controle sobre aquilo que este estudante deve conhecer, como e quando. Neste permanente estado de *fora da ordem*, os professores, textos, músicas e harmonias da escola não são mais as únicas referências. Com isso o estudante não pôde ser imaginado aqui como *tábula-rasa*. O caótico emaranhado de valores que cercam a harmonia tonal na contemporaneidade não permite a essencialização de um perfil homogêneo e nem tampouco a suposição de um leitor ingênuo. Imagina-se como leitor ideal o músico em formação, o pesquisador em capacitação, aquele que já é professor ou aquele que planeja exercer este ofício (nas classes de teoria musical, harmonia, improvisação, instrumento, composição, arranjo, análise, história, crítica, etc.) nesse tempo e lugar em que vivemos. Imagina-se uma discussão ideal que, enfatizando o papel crítico que a teoria e análise musical exercem na vida social como um todo, não desmereça, ou subestime o significado da formação humanística, histórico-cultural, técnica e profissional do músico.

Sendo assim, as epígrafes de Tagg e Nattiez – escolhidas para serem impactantes junto ao mundo da escola – introduzem duas ponderações conclusivas com as quais se dá um fechamento para este momento de trabalho. Uma a respeito da coloquialidade da harmonia no âmbito do ensino formal. E outra (uma contingência que afeta mais diretamente as práticas da *jazz theory* e

da teoria da música popular), sobre a insuficiência do eixo "tonal *ou* modal" como a única chave de interpretação analítica para as músicas populares que podemos ouvir agora.

*   *   *

DA COLOQUIALIDADE DA HARMONIA NO ÂMBITO DO ENSINO FORMAL. Nas práticas teóricas da nossa disciplina (que procuram levar em conta os entendimentos e recursos que ouvimos nas músicas populares) é uma necessidade, ou mesmo condição profissional, diferenciar *registros* que, em certa medida, podem ser comparados com aqueles que aprendemos a diferenciar nas práticas teóricas da língua falada como: "registro formal" e "registro coloquial". E, aproveitando um pouco mais a comparação, entre aquilo que os dicionários (HOUAISS) distinguem como "registro coloquial distenso" (um "uso lingüístico não formal entre pessoas que têm intimidade e são da mesma geração e hierarquia social") e "registro coloquial tenso" (um "uso lingüístico não formal entre pessoas que não têm tal intimidade, como cliente e médico, funcionário público, de um banco, de uma loja, etc." e, de uma maneira geral, entre pessoas que estão na posição de "professores de harmonia" e de "alunos").

Embora tal idéia de *coloquialidade da harmonia* – que, de maneira dinâmica, interfere tanto nos processos de escolha, combinação, montagem, condução e execução dos *acordes* e *planos tonais*, quanto nos momentos de falar, escrever, normalizar, estudar, criticar, justificar e lecionar nossa matéria – não possa ser rigorosamente definida, esta comparação sugestiva, insuficiente e inexata, contribui para salientar algumas perspectivas que, no decorrer do presente estudo, se mostraram determinantes.

Experimentando algumas polaridades extremas neste volátil eixo formal *versus* coloquial, podemos considerar que, a cultura do registro formal (expressa em regras, correções, proibições, comportamentos analíticos, valores, memórias, etc.) procura tratar daquilo que é bem aceito pelas instituições (compromissadas com o valor de arte e seu patrimônio, com o universal, o vernáculo, a consagração da regra geral e fixa, a música escrita, o elogio das grandes obras, a padronização científico-internacional da disciplina, etc.). Mas as distensas experiências do registro coloquial preocupam-se em valorizar escolhas desviantes ou regulares, inconstantes ou prosaicas que distinguem condutas e indivíduos em cenários outros (a outra história, o outro patrimônio, a outra cultura, inculta, miúda e viva, o particular, o erradio, o valor do uso, a permissividade da manipulação, a desuniformidade do saber extra-escolar, etc.).

Então, podemos levar em conta diversos argumentos variantes mais ou menos significativos. O registro formal contemporâneo (digamos: a pedagogia da harmonia pós-segunda metade do século XIX regulada pelas idealizações da música absoluta) preza o "puro" (o autônomo, o abstrato, o castiço, o anistórico, o incorporal, privilegia as relações intrínsecas em detrimento dos fatores "extra-harmônicos" e "extra-musicais"). Mas a impura harmonia coloquial – a "tonalidade do dia-a-dia", a "harmonia do cotidiano" (TAGG, 2009) – fragmenta e mistura conhecimentos, dados, histórias e aparatos, inclui normas formais (do regime culto ou semiculto, do regime da música absoluta ou traços do muito do que dela ainda resta), normas do senso comum, saberes mecânico-corporais e comportamentos da comunicação face a face. O formal visa a *estrutura profunda* dos fenômenos, avesso ao psicologismo importa-se com o impessoal exigindo provas e garantias de que suas teses sejam válidas, lógicas, equilibradas, apreensíveis e coerentes em todas as situações. O coloquial não se comporta sempre ou necessariamente assim. Como um dialeto, uma gíria ou um código, as asserções coloquiais podem ser decodificadas só por alguns, como um idiomatismo ou uma estratégia efêmera podem perder validade conforme as situações. O formal aponta e desvaloriza o "erro" que a cordial sensibilidade coloquial incorpora e aprecia. Mas no registro coloquial nem tudo é anormalidade, estranheza e particularidade, posto que tais qualidades dependem do normal (de um termo de comparação) para serem assim percebidas, intensificadas e apreciadas. Etc.

Enfim. Procurando deixar em aberto esse tipo de contraposição instigadora, inconstante, defectiva, etc., importa destacar que – como é notoriamente consabido em diversos domínios (literatura, fala, culinária, medicina, desportes, etc.) –, também na *harmonia de acordes* (tanto na arte quanto no discurso sobre ela) tais registros não são propriamente excludentes. Não se trata de um preto no branco. Não se trata de cair na esparrela de defender um suposto partido absolutamente *certo* para todos e para sempre e descartar o outro partido como uma concepção indiscutivelmente *errada, inválida* e *inimiga*. Mas também não se trata de algum tipo de proposta de conciliação apaziguadora, da defesa de uma indiferenciação, convergência ou igualamento simplificador e equilibrado. Embora seja consideravelmente dispendioso, também na vasta e inomogênea cultura da tonalidade harmônica, é possível valorizar as dessemelhanças, apreender coexistências, exercitar e adquirir conhecimentos profissionais e saberes de tolerância, chaves de leitura que nos permitam perceber criticamente as propriedades, pertinências e impertinências, as necessidades das distinções e das disputas. É possível conhecer alguns por quês, alguns aonde e quando, alguns sujeitos e seus lugares e históricos desiguais que interatuam então defendendo escolhas musicais e práticas teóricas também tão desiguais.

A incapacitação profissional para lidar com tais *registros* e suas interações, homologias e variações diafásicas, a confusão valorativa entre tudo isso, o consentimento ou o não se dar conta de algum rígido preconceito, etc., são fatores de conturbação que podem prejudicar seriamente nosso ofício. Então, a aquisição de habilidades para a permanente decifração destes *registros* deve ser incluída nos treinamentos, análises, avaliações, metodologias e conteúdos programáticos da harmonia.

* * *

DA INSUFICIÊNCIA DO EIXO "TONAL *OU* MODAL" COMO A ÚNICA CHAVE DE LEITURA. Ao longo destes oito capítulos apresentam-se formulações que ajudam a precisar o consabido argumento de que a harmonia que ouvimos na música popular contemporânea lida com poéticas (capacidades compositivas, processos criativos, técnicas e procedimentos, artes de fazer, modos de formar, artesanalidades) diversas. Numa contraposição que salienta (esquematicamente) alguns aspectos dessa diversidade, podemos dizer que, em um viés observa-se ainda a zelosa aceitação de valores *orgânicos*, enquanto que, por outro viés (diferente, mas não propriamente contrário ou excludente) também são aceitos os fazeres *inorganizados*.

Digamos assim: o primeiro viés é aquele que cultiva o apreço por uma razão universal de controle, um "princípio transcendental" (NATTIEZ, 1984, p. 266), uma perpetuação da costumeira prática do *formar* e *seguir* sistemas, da gramatização racionalizada, da normalização conhecida, do estilo, da linguagem, da combinação num todo coerente, etc. Mas por motivações várias o *outro* viés abrange também um fazer heteróclito, eclético, difícil de precisar e que, de maneira insuficiente (e para os limites e propósitos deste comentário conclusivo), poderia ser chamado de *dessistema*. Neste segundo viés se admite também o *desformar* conjuntos, o *desmantelar relações*, as práticas *desagregadoras*, as escolhas *impermanentes* e *incoerentes*, *infiéis* e *incompletas*, as *colagens* dos *recortes*, os precariamente adesivados *fragmentos* daquilo que *já foi* sistema ou estilo e que aqui vão superpostos ou fortuitamente re-misturados, etc.

Inevitavelmente, é consabido, este viés do *dessistema* – um fluido fluidificante no qual a própria idéia de isolar a "harmonia" como uma "disciplina" protegida e auto-regulada já se mostra algo um tanto despropositado – apresenta questões (no mínimo) estranhas para aquilo que, no geral, até certo momento da contemporaneidade ocidental, se concebeu como *teoria*, *análise* e *crítica* em nossa arte, os *fundamentos* de uma composição supostamente *fundamentada*, *as funções estruturais* de uma harmonia supostamente *estruturada*, artística e musical e, por isso mesmo, ainda que desigual, uma harmonia tonal.

Então, nessa sorte de "caldeirão de sons" – a metáfora de fundo freudiano empregada por Napolitano (2002, p. 44) em referência ao caldo *fervilhante* que mistura as matrizes da moderna música popular urbana no Brasil – que temos que *nadar* agora (teorizar, criticar, analisar, apreender, ensinar, estudar, etc.), observa-se que, seguindo o primeiro viés, algumas músicas populares continuam escolhendo, montando e combinando seus acordes e temperando seus planos tonais de acordo com aquela concepção sistêmica que, em termos schoenberguianos, *grosso modo*, podemos seguir chamando de *poética da tonalidade expandida* (o elogio ao *poderio construcional* da monotonalidade). Nesta poética, ainda é válida a "analogia da relação entre gérmen, flor e fruto" (BENJAMIN, 2009, p. 31). Ainda é vigente o ideal da "geração do múltiplo a partir do único" (NATTIEZ, 1984b, p. 351) e o apreço por aquilo que é "intenso, complexo e unificado" (NATTIEZ, 2005b, p. 13). Ainda se mantém uma sintonia com o ideário harmônico de fundo germânico, romântico e expressionista que, *grosso modo*, domina a culta teoria contemporânea da disciplina. Nesta poética, ainda se busca o pleno domínio dos recursos disponíveis em estoques sofisticados onde os vários diatonismos se relacionam num tortuoso caleidoscópio de energias cromáticas. Com isso, sabemos, as coisas aqui não são (nunca foram) simples, claras, totalmente estáveis ou consensuais. Alguns possuem os *segredos da arte da tonalidade expandida* que, muitas vezes, não são ditos. Enquanto outros seguem confiantes, como que desavisadamente (ingenuamente, romanticamente, etc.), ouvindo a diversidade de um *mundo* densamente povoado *de harmonias* preferindo acreditar que uma experiente, cômoda e promesseira versão de senso comum daquela "lei de Liszt" (HARRISON, 1994, p. 1) – "qualquer acorde pode ser seguido por qualquer outro acorde" –, realmente, ilimitadamente, dirige tudo.

Em aparte é oportuno redizer: o "paideuma" – i.e., "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos" (POUND, p. 161) – deste o que "pode ser seguido por" no âmbito desta caleidoscópica "tonalidade expandida" (que, ao longo do século XX mostrou ambições hegemônicas também nos campos da *jazz theory* e da teoria da música popular) é a temática que, majoritariamente e esperançosamente, se discute no presente estudo.

Ainda seguindo o primeiro viés (i.e., ainda confiando no poder exemplar e didático de um "ideal de sistematicidade", e conservando um inconteste respeito pelos "domínios de coerência" que, pautados em princípios apriorísticos, regem as escolhas de notas e acordes, etc.), contudo e entrementes, é também consabido que o *expandido e tradicional funcionalismo harmônico* não é a única via. Ou seja, o "tonal" (em sentido restrito) não é o único "ismo" (doutrina, teoria,

tendência, corrente, etc.), a única prescrição poético-normativa que pode (ou deve) pré-condicionar nossa pergunta (“que acorde?”) e suas tantas respostas.

Ao longo do século XX a “expansão da sistematização” se fez prolífera e hoje são vários os “ismos” respondentes. No campo da música culta uma amostragem desta proliferação das “propostas de sistematização” pode ser estudada com o auxílio de Corrêa (2006), um trabalho que mapeia as chamadas “estruturações harmônicas pós-tonais” acreditando, com Nattiez (1984), em “princípios” como: “não existe teoria harmônica sem o reconhecimento e a identificação de entidades harmônicas” (NATTIEZ apud CORRÊA, 2006, p. 57); “para que uma configuração possa ser descrita como um acorde, é necessário defini-la a partir do *stock taxionômico dos acordes*, proposto por uma teoria harmônica” (NATTIEZ apud CORRÊA, 2006, p. 62); a harmonia “só é compreensível através de uma metalinguagem que a justifique. Não existem fenômenos harmônicos em si: estes só são acessíveis enquanto objeto de um processo de simbolização, que os organiza e os torna inteligíveis” (NATTIEZ, 1984, p. 245), etc. Corrêa (2006, p. 170-180) distingue em três categorias gerais os “processos analíticos composicionais decorrentes da expansão do sistema tonal”. A primeira, implicando “existência de relações funcionais formais para com um centro ou pólo de atração”, agrupa os “procedimentos composicionais” da “tonalidade expandida”, “tonalidade suspensa”, “tonalidade flutuante”, “tonalismo livre”, “pandiatonicismo” e “politonalidade” (ou “bitonalidade”). A segunda categoria agrupa aqueles influentes “ismos” da vanguarda européia dos primeiros anos do século XX: “atonalismo”, “atonalismo livre” e “dodecafonismo” são entre si aparentados, pois neles “existe uma renúncia ou ausência intencional de relacionamento para com o centro tônico”. A terceira categoria “compreende outro tipo de formação estrutural, a pantonalidade”, i.e, “aquela que admite para com um pólo atrativo relações formais e fenomênicas, isto é, relações não notadas na superfície musical, mas geradas pela percepção que recria ‘relações ocultas entre vários pontos de uma teia melódica ou contrapontística’ (RÉTI)” (CORRÊA, 2006, p. 176). No exame deste “estado pantonal”, Corrêa cuida ainda de termos como “tonalidade indireta” ou “não aparente” e “tonalidade melódica” e, logo adiante (CORRÊA, 2006, p. 184-186), examina “os significados” de “recursos estruturantes” como: “estrutura do acorde (outras superposições que não as de terças)” ou “estrutura polintervalar”, “harmonia composta”, “harmonia espelhada”, “movimentação paralela”, “novas formações escalares”, “polimodalidade”, “progressões (enlaces entre acordes por outros ciclos que não os de quintas) e progressões modais”, “centricidade (ou centralidade) tonal”, “harmonia estática”, etc.

Com esta rápida e desautorizada menção ao universo dos *sistemas*, processos e procedimentos "pós-tonais" ou "não-tonais" (um vasto campo de conhecimentos que evidentemente extrapola os limites, referências e capacidades do presente estudo) importa destacar que, neste meio tempo (entre os finais do século XIX aos inícios do século XXI), essas diferentes "propostas de sistematização" – voltadas, em certa medida, para a mesma direção (i.e., ainda acreditando numa música de notas, melodias e harmonias para a qual ainda são possíveis *sistemas*, *recursos estruturantes* e *racionalismos apriorísticos*) – também abriram espaços no campo da *jazz theory* e da teoria da música popular. Novas *poéticas* ("estruturações harmônicas", preceitos, conceitos, artes de fazer, etc.) para as quais vão se estabilizando termos sintomáticos como, p.ex.: "harmonia pós-funcional", "*harmony non-funcional*", "*beyond functional harmony*", "*chromatic approach*", "*non-tonal chromaticism*", "*the lydian chromatic concept of tonal organization*", "*fusion harmony*", etc. *Novas* normalizações técnico-objetivas e programas estético-estilísticos que, em diferentes dimensões, grandezas e estágios, vêm encontrando maneiras transversais de coexistir (negar, interagir, contrapor, dar opção, dar prosseguimento, se misturar, se superpor, etc.) com a velha – *expandida*, *tradicional* e *funcional* – harmonia tonal.

Esforços estruturantes desta ordem ("neo-", "pós-", "non-", etc., nas esferas cultas e populares, no registro formal e no coloquial, etc.) ainda são consideravelmente positivos e esperançosos e, se mal versados, podem mesmo nos *confundir* (*convencer* ou *iludir*, mas também nos *confortar*) prometendo a perpetuação universal daquele mito teleológico do etapismo sistêmico: i.e., algum superpotente "sistema novo", coeso e logicamente "estruturado", com certeza virá para superar (e remir) o "sistema antigo", pois, acredita-se: a música (com ou sem harmonia) não pode existir sem sistema. Sublinhada em diversas oportunidades ao longo do presente trabalho, essa essencialização de um etapismo reparador (que, seguro, de quando em quando, continuará "virando as páginas") pode contribuir para encobrir (falsear, limpar, idealizar ou organizar exageradamente) a tal condição de "caldeirão de sons" (NAPOLITANO, 2002, p. 44). Condição que (arrancando, pulando, rasgando e ignorando páginas) vem misturando e confundindo os sistemas fechados (novos ou antigos), os esforços de *neo*-sistematização e, também – o que é mais difícil de incluir em nossas práticas teóricas formais –, a amórfica e indefinível *anti-sistematização* (a paradoxal poética da *despoetização*, ou a *arte de fazer desfazendo*). Tal coexistência de valores "arcaicos, residuais e emergentes" (WILLIAMS apud GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 198) num "caldeirão" desequilibrado (desarmônico, desigual, antilógico, incoerente, desarrazoado, sujo, anárquico, infiel, etc.) não pôde mais ser suficientemente contemplada pela excludente pedagogia da conjunção alternativa "ou" (*ou*

monodia, *ou* polifonia, *ou ars antigua*, *ou ars nova*, ou modal, *ou* tonal, *ou* pós-tonal, *ou* dodecafônico, *ou* politonal, *ou* funcional, *ou* não-funcional, *ou* formalismo, *ou* conteudismo, etc.) exigindo uma sorte de medida inclusivista aonde a anti-teleológica e desordenada conjunção aditiva "e" (tonal *e* modal *e* atonal *e* funcional *e* não-funcional *e* sistêmico *e* não sistêmico, etc.) se torna uma chave de interpretação imprescindivelmente necessária.

Insistindo no viés da confiança no "ideal de sistematicidade" em meio a tudo isso, no campo da *jazz theory* e da teoria da música popular é notório que um destes novos (i.e., não-harmônico funcionais) esforços estruturais é o chamado "modalismo" (uma poética apenas tangencialmente referida ao longo do presente estudo, muito embora, neste campo, esta talvez seja atualmente a nova *arte de fazer* mais desenvolvida e formalmente institucionalizada). *Grosso modo*, com efeito, este neo-*sistematismo* valoriza o uso de estoques específicos e reservados – um tesouro (*thesaurus*) de *escalas* ou *modos* multiculturais diversos e objetivamente delimitados quanto ao posicionamento de seus tons e semitons – e sustenta, como um fundamento comum e essencial, o apreço por uma espécie de técnica *da desmistura* (uma *anti-expansão*, uma *cultura do desempréstimo*, uma *desinflação* ou *desfuncionalização das relações*, etc.) dos tons, que se distingue claramente daquele anseio de dominação, funcionalização e hierarquização do cromático que, como vimos, caracterizou (e segue caracterizando) a poética da tonalidade expandida. Esta outra arte de escolher e combinar notas e formar acordes avançou muito e, contando com níveis diversos de organização e credibilidade (como ainda ocorre também com as sistematizações da tradicional "harmonia funcional"), aprendemos a pertinência de conhecer e dominar processos, procedimentos e planejamentos composicionais que se identificam como: "harmonia modal" ("*modal harmony*"), "neo-modal", "*modal progression*", "*line writing*", "*modal jazz composition*", "modal pós-tonal", etc.

Neste amplo cenário dos *esforços estruturantes*, e relendo uma célebre frase do "*Philosophie der neuen Musik*"– "o sujeito domina a música através de um sistema racional, para sucumbir, ele próprio, ao sistema racional" (ADORNO apud CARVALHO, 2007, p. 60) – importa comentar a seguinte problemática. A extensividade e complexão destas duas grandes e principais racionalizações da *jazz theory* – a tonal e a modal – colocam algumas dificuldades que ultrapassam a já dispendiosa tarefa da suas pedagogizações. Aliando-se a uma somatória de determinantes variados, a eficiência e prestigio destes dois super-*sistemas* nos condicionaram a pressupor que todos os construtos composicionais da chamada "música popular" (todos as notas, escalas e acordes, toda a planologia tonal, etc.) se enquadram ou lá ou cá. Assim, em nossas rotinas (pedagógicas, teóricas, críticas e analíticas) corremos o risco de nos deixar levar pelo hábito de

racionalizar em termos de *perguntas* que, necessariamente, dão como certo o resultado de que, *sempre*, estamos lidando com combinações coerentemente unificadas conforme um sistema de normalização pré-instituído: "é tonal?" ou "é modal?".

Sucumbimos nesta armadilha quando nos deparamos com construtos musicais que seguem aquele outro viés – aquele dos fazeres *inorganizados*, das composições desconformes, das incoesões, das adesões incompletas, desobrigadas, desobedientes, anti-absolutas, irônicas, niilistas, modernosas, dos conjugados ecléticos e imperfeitos, dos vestígios amontoados, dos restos avariados, dos desvios de padrão que se tornam regras constantes, etc. –, e mesmo assim, mesmo quando podemos perceber que estamos lidando com algum *dessistema*, com alguma "misturada geral" (MACHADO, 2007, p. 76), não conseguimos reagir declarando formalmente que não se trata de *encaixar* as coisas em um ou outro sistema (modal ou tonal), e sim de avaliar um construto que não se acomoda satisfatoriamente em sistema algum.

Aqui parece que caímos num *limbo*: isso existe em música? Existe música sem *sistema*? A noção de música *desorganizada* é possível? Existe um *sistema* que, contrário à boa lógica, admite o anárquico "um pouco lá e um pouco cá"? Até quando, em que limite, a insistência na *exceção* e/ou a renitente permanência nas *margens de tolerância* podem ser admitidas como *escolhas* pertencentes a um *sistema*? Todo e qualquer "erro" (todo e qualquer "mal feito", "distorção", "bizarrice", "desobediência", "capricho", "mistura", "descompromisso", "arbitrariedade", "opinião", "negação", etc.) desconstitui *um* e institui *outro sistema*?

Ao que se observa tal *limbo* não é propriamente um problema para a criação musical (posto que o repertório nos dá diversas respostas para questões como estas). Mas, no exercício pedagógico, teórico, crítico e analítico em âmbito formal, ficamos um tanto sem *palavras pensantes* quando nos deparamos com algo que não é *corretamente tonal* e também não é *estritamente modal.* Se algo não se encaixa perfeitamente em algum *sistema absoluto*, se algo evidencia um indisfarçável "mais ou menos" – e isso vem se tornando algo comum –, ficamos sem as tais "regras certas" que, em 1722, eram requeridas por Rameau (1971, p. xxxv). Ficamos sem uma "bússola" como dizia Michel Corrette em 1753 (cf. FAGERLANDE, 2002, p. 56-57). Ficamos sem um "princípio sistematizador" e, como colocou Schlegel (1997, p. 30) em 1797, "para uma justa apreciação" faz falta uma "teoria da música gramatical". Ficamos sem uma "lógica da música" como diziam Forkel em 1788 (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 104-105) e Riemann em 1873 (cf. RIEMANN, 2000). Sem "nomenclatura estrutural" e sem "metalinguagem analítica" (TAGG, 2011, p. 8), ficamos sem conceituação, sem representação para racionalizar (identificar, classificar, demonstrar, exemplificar, reconhecer, relacionar, apreciar, etc.) e nos comunicar *formalmente* a

respeito de algum fazer musical desta espécie (ou "anti-fazer", ou "sem espécie", ou "anti-música"). Em suma: *grosso modo*, sem um *sistema* ordenado, instituído, conhecido e respeitado, uma *harmonia* (se ainda for possível empregar este termo) não se enquadra nos sistemas do ensino formal da harmonia. E, na falência da completitude de um sistema, instala-se uma exclusão teórica e musical que vai excepcionando muito daquilo que importa para muitas pessoas.

Frente ao emaranhado de questões que se apresentam com essa *falência* e *exclusão* (um antigo hábito da pedagogia teórico musical que de quando em quando se reapresenta), a contribuição do presente estudo é pontual. Participa dos esforços que intentam apurar aquilo que, na diversidade das soluções harmônicas encontradas na atual música popular, *pertence* ou *não* ao âmbito estrito do chamado sistema harmônico-tonal (entendido como *monotonal*, *expandido*, *tradicional* e *funcional*).

Neste sentido mais restrito, uma conclusiva pode ser enunciada através de uma comparação (mais uma analogia visual inexata, insuficiente e provisória, mas sugestiva e instigadora) entre os produtos da chamada arte figurativa e os construtos musicais, *mais ou menos tonais*, do *dessistema.*

Imersos nos domínios do visual (desenho, pintura, gravura, ilustrações, estampas, *design*, etc.) aprendemos (nós, as pessoas comuns, sem um treinamento profissional ou formação mais especializada) a nos defender distinguindo, dentre outros, esse registro da "arte figurativa" (ou "figurativismo") – ou seja, uma arte "que se comunica pela representação dos seres ou objetos em suas formas reconhecíveis" (HOUAISS). Os limites deste "reconhecer" no "figurativismo" são sempre incertos, imprevisíveis, heterogêneos e particularizados. O "figurativismo" não é propriamente "um estilo" de uma época ou de um lugar, "um período" ou uma única "maneira de fazer". E, como sabemos, é enorme a participação das mais díspares soluções "figurativas" nos tantos meios que veiculam massivamente as imagens que compõem a visualidade contemporânea. Contudo, seja como for, sabemos que estamos lidando com determinados limites. Por um lado, sabemos que a imagem figurativa não se delineia tão somente seguindo, estritamente, os traços clássicos, acadêmicos, ilusoriamente projetados a partir dos "pontos de fuga" da rigorosa técnica de representação da "perspectiva". Nem tão somente com os recursos



Figura humana sentada: desenho de Diego de los Campos

retratistas da "arte realista" (o desenho fiel, cientificista, naturalista, a valorização do objeto, a descrição minuciosa, a expressão da realidade, a correta proporção, etc.). Mas, por outro, sabemos que não estamos lá no outro extremo diante de uma "arte abstrata" (ou "abstracionismo") – i.e., uma "arte que se realiza por componentes estéticos puros (formas, linhas, cores, etc.), não dirigidos para a representação de seres ou objetos em suas formas reconhecíveis e, portanto, despojados de qualquer imagem figurativa" (HOUAISS).

Assim – nessa tarefa de apurar (para fins teóricos, pedagógicos, críticos, analíticos e no registro formal do estudo da música popular) aquilo que *pertence* ou *não* ao âmbito do sistema tonal –, mal comparando, poderíamos dizer que: em algum lugar, entre as "estritas regras da tonalidade harmônica moderno-contemporânea" (comparada então aos "cânones da perspectiva" e aos "compromissos da arte realista") e os "sistemas" deliberadamente "pós-tonais" (acomodados nesta comparação, *grosso modo*, na classe dos "abstracionismos"), instala-se na música que massivamente nos cerca uma espécie de "figurativismo harmônico" para o qual não temos um "rótulo" apropriado e nem tão pouco uma "poética" (uma *arte de fazer* sistematizada) fixa e consensualmente instituída.

Aqui, nessa modernosa "harmonia mais ou menos", sem ser possível estabelecer "o sistema", as prescrições e regras definidas e constantes, vamos apreender – ouvir, produzir, reproduzir, inferir, etc. – harmonias "certas" e "erradas". Mas sempre dentro de limites. Harmonias não tão "erradas" ao ponto de comprometer a apreensibilidade (a comunicabilidade, a coloquialidade, a sociabilidade, etc.) tonal. E nem tão "certas" ao ponto de se confundirem com harmonias estandardizadas e alheias (escolares, clássicas, românticas, populares, etc.). Então, neste "figurativismo harmônico", eventualmente, um acorde não se enquadra perfeitamente em algum cânone instituído, mas ainda o reconhecemos como mais ou menos "acorde". Uma condução de vozes ocasionalmente não segue, rigorosamente, as rotas de preparação e resolução preconizadas, mas, em alguma medida, entre acertos e desacertos, ainda reconhecemos o nexo das vozes. Um plano tonal conta com lugares estranhos, passagens e paragens antes impossíveis, desarmoniosas, incompletas ou mesmo proibidas, mas, ainda assim apercebemos determinada intenção de disposição, sentido e seqüência. Não devidamente avisado, ou não totalmente convencido, de que deveria se ater ao nível *poïético* ou *construcional*, um harmonista então pode muito bem cruzar os canais, apelar para o nível *estésico* ou *recepcional* e, como um fã de si mesmo, fundamentar o seu fazer em *razões* que a teoria desconhece: "acho esse acorde bonito", "sinto que ficou bom isso aqui", "gostei", etc. Um harmonista pode empregar o mesmo conjunto

de regras de estilo ao longo da vida, ou ao longo de um período estilístico, mas, cotidianamente, como quem troca os canais da TV, pode também trocar de estilo (de procedimento, princípio, processo, técnica, sistema, estruturação harmônica, etc.) a cada música ou mesmo no transcurso de uma mesma música, sem ser, necessariamente, artística e moralmente acusado de incoerência, falta de personalidade, inconsistência ou desarmonização, etc.

Uma tendência desta instável e incerta "harmonia mais ou menos" vem obtendo seus desenhos, respostas, soluções e efeitos, a partir de uma propensão para uso assistemático do parcial. Um jeito de fazer que, contrapondo termos mais instituídos e estudados em nossa disciplina, poderíamos chamar de *tonalidade retraída* (que subtrai, parcializa, filtra e destaca elementos da *monotonalidade expandida*), uma *harmonia faccional* (nos dois sentidos, de bando insurreto e de ação que facciona os nexos da dita "harmonia funcional"). Ou seja, um jeito de fazer que pinça elementos característicos em *sistemas* alheios e mistura tais elementos em *compósitos* que se diferenciam justamente pelo aproveitamento de um incompleto embaralhado.

Tais *compósitos* são dados a perceber como provisões harmônicas locais, inauditas, auto-elaboradas, desvinculadas entre si e descompromissadas das correntes que, no geral, estudamos na harmonia mais institucionalizada. E, como se sabe, de fato esse fazer eclético – "que seleciona o que parece ser melhor em várias doutrinas, métodos ou estilos" (HOUAISS) – desafia a crítica e apresenta *novas dificuldades* teóricas, analíticas e pedagógicas.

Com o auxílio de Shuker (1999), é preciso considerar que, contudo, em diferentes medidas e maneiras, a manufaturação dessa *harmonia faccional* está em alguma sintonia com aquilo que, nos *estudos sobre música popular* (o fenômeno sociocultural pensado como um todo, e não apenas nas especificidades da nossa disciplina), já vem sendo investigado como: "adaptações criativas de estilos subculturais", "empréstimo e rearranjo de outras fontes", "reconciliação com uma mistura ou fusão de elementos diferentes", "criação de um novo [...] a partir de formas mais antigas", "modos de produção pessoal", etc. Com isso, são diversas as referências, termos e conceitos – tais como "colagem" ("*mashups*", "*bastard pop*", "*blends*", "*xenochrony*", etc.), "bricolagem", "apropriação", "sincretismo", "hibridismo", "rapinagem", "guerrilha semiótica", "recontextualização", "trabalho intertextual", "relações interpoéticas", "inclusão e exclusão sempre simultâneas", etc. –, todo um "vocabulário" que pode ajudar no enfrentamento destas *novas dificuldades* também em nossa matéria. Se for possível observar que a "harmonia" não é um "organismo absoluto", que a idealização da "harmonia" como uma "metáfora do universo" (um todo unificado, para sempre perfeita e isolada em si mesma) é, de fato, uma idealização, veremos que não estamos sós na observação crítica destas *harmonias* e *práticas teóricas* que vem invadindo nossas salas de aula.

Parafraseando (ou *rapinando*) algumas passagens de Poutignat e Streiff-Fenart (1998, p. 166 e 168), um desses estudos que eventualmente podem ajudar, é possível observar essas novas *maneiras de fazer* como uma espécie de ação de “realce”: de acordo com as situações nas quais ele se localiza e as pessoas com quem interage, um harmonista poderá assumir uma ou outra [ou ainda várias] das sistematizações e dessistematizações que lhe são disponíveis, pois o contexto particular no qual ele se encontra determina as escolhas e as fidelidades apropriadas num dado momento. Os traços desses sistemas e dessistemas nunca são evocados, atribuídos ou exibidos por acaso, mas manipulados estrategicamente pelos atores-harmonizadores, como elementos de estratagema, no decurso das interações músico-sociais. O domínio do *realce* é delimitado pelas *múltiplas fontes dos estereótipos*. Na medida em que, numa “harmonia mais ou menos”, os harmonistas conhecem a existência e o conteúdo dos estereótipos, orientam-se nesse mundo de estereotipia tentando afastar os realces que julgam desinteressantes e promover aqueles que consideram vantajosos.

Importa notar que este fator de *realce* alcança também as práticas teóricas da harmonia. Os tópicos da teoria (culta ou popular, formal ou informal, etc.) também são uma (mais uma) dessas múltiplas fontes de estereótipos. Embora a escolha dos acordes e a consecução dos planos tonais sejam processos que não necessitam especificamente desta fonte, ocorrem antes, durante, depois, ou a revelia dela, os tais tópicos-estereótipos de teoria são desejados, rejeitados, manejados, manipulados, citados ou não dependendo do momento e das circunstâncias de sociabilidade. Então, as perguntas e respostas, as motivações e necessidades de *aprender* já são outras, a competência importante é saber quando, onde, com quem e com que efeito, o ressaltar, o aderir, o deslocar, o invisibilizar, o negar ou o desafiar um tópico de teoria granjeia vantagens.

Neste vasto e amorfo domínio do *realce*, por motivações inúmeras, diversos *dogmas* que antes se mesclavam e ajudavam a compor a própria noção de “harmonia” – idéias de coerência, completitude, acabamento, organização, rigor, conformidade, norma, proibição, pertinência, relação, equilíbrio, estilo, matematicismo, lógica, fundamento, princípio comum, ética, verdade, solidariedade, fraternidade, interdependência, natureza, arte, hierarquia, costume, história, antologia, repertório, objetivo, planejamento, proporção, agradabilidade, beleza, engenho, decoro, compromisso, etc. – parecem ter o mesmo fim, a mesma condição de *estereotipia* e *dessistematização* que abala o antes tão inabalável “ideal de sistematicidade”.

Tais sugestões conclusivo-comparativas são mesmo imprecisas e insuficientes. Mas, com isso, já são um pré-alerta que pode contribuir na direção de uma relativização, ou mesmo de uma reeducação necessária, daquele procustiano hábito que nos condicionou (enquanto

professores, estudantes, críticos, etc.) a "analisar" harmonias do *dessistema* enquadrando-as nos limites de algum sistema (às custas de exclusões, cortes, ajeitamentos, evasivas, acomodações, invisibilizações, descaracterizações, argumentações lógico-persuasivas autoritárias, etc.). Então, será re-educativo concluir que: nem todas as harmonias – nem todas as escolhas de acordes e nem todos os planos tonais – que encontramos nas chamadas "músicas populares" se enquadram (ou se "analisam") no âmbito específico da cultura harmônica contemplada por um estudo como este.

Esta sintética conclusão também parece auto-evidente, ou mesmo já desnecessária. Talvez ainda não seja. Posto que aqui, como se sabe, lidamos com uma cultura instituída e muito vasta, que se conserva há tempos e que, até há pouco, se declarava "transcendente", axiomática, universal e eterna. Como vimos, Nattiez já destacou que nessa cultura teórica da tonalidade harmônica "alguns autores consideram as suas concepções como absolutamente definitivas".

> Riemann: "Que o meu sistema esteja destinado a sofrer no futuro outras transformações, eis o que não me parece verossímil. Bem pelo contrário, estou convencido de que, no que se refere a reportar todos acordes, até na sua cifra, às três funções Tônica, Subdominante e Dominante, obtive com os meus trabalhos uma visão definitiva a esse respeito" (1887). Fétis: "Muitas pessoas, dotadas de espírito filosófico compreenderam que a doutrina exposta na minha obra não é outra coisa senão a revelação do segredo da arte, a lei fundamental sem a qual as obras desta arte, produzidas de há quase quatro séculos a esta parte, não existiriam" (1844). A visão dos teóricos é, com freqüência, apocalíptica: cada um tem a esperança e a convicção de ser o último (NATTIEZ, 1984, p. 257).

Do outro lado desta moeda, os esforços que nos ajudam a precisar a vigência (expandida, metamorfoseada, disfarçada, coloquializada, etc.) do tonal podem também contrabalançar aquela irresistível "tentação" de categorizar tudo o que é "mais difícil" ("complicado", "alheio", "desconhecido", etc.) como um "dessistema". Ou seja, parafraseando La Rue (1989, p. 118): deve-se lutar contra a tentação de usar esse tipo de categorização (o registro de *dessistema*, o domínio do *realce*, a desculpa de uma *harmonia faccional*, etc.) como um meio de varrer os problemas de harmonia para debaixo do tapete. "Recorde-se que estamos acusando o compositor [o harmonista] de desorganização, e isso deve ser o último recurso" (LARUE, 1989, p. 118).

Com isso, importa notar que, apreender o tal registro de dessistema nem sempre é tarefa simples. Os sistemas possuem alguma margem de tolerância para desvios (facetas de dessistema) que não chegam necessariamente a dessistematizá-los. A dessistematicidade inclui traços (momentos, percursos, empréstimos) de sistematicidade que podem chamar a atenção e causar a impressão de que estamos diante de um sistema. Acusar aquilo que está ou não fora do velho sistema harmônico tonal (atualmente tão expandido, tão maturado tradicional e funcionalmente)

depende, em boa medida, de um seguro conhecimento profissional do tal sistema e suas variantes, estratégias e dialetos mais especializados e locais. E isso é algo bastante dispendioso de se conquistar posto o estado de naturalização desse sistema que, por isso mesmo, muitas vezes, mais parece um vasto e convidativo território de trânsito livre (ou seja, parece um *dessistema*). A multiplicidade de sistemas é outro complicador, diante das tantas "estruturações harmônicas pós-tonais", como saber se o que acusamos de dessistema se enquadra ou não em algum sistema que não conhecemos? A própria simplicidade é um fator de conturbação: sabemos que podemos lidar perfeitamente bem com as dessistematicidades simples sem o necessário domínio de sistematizações sofisticadas e instituídas, etc.

Enfim. O propósito com esses tantos empréstimos, imagens e analogias conclusivas (de um "figurativismo harmônico", de uma "harmonia mal desenhada", "não realista", "incompleta", "não naturalista", de uma "harmonia mais ou menos", de um "faccionamento", de um "realçamento", etc.) não é (mais uma vez) comentar a importante polaridade "sistema tonal *versus* sistemas pós-tonais". E sim sublinhar o estado de coexistência (de "misturada geral") entre fazeres musicais (ou *poéticas*) ainda fiéis a algum "ideal de sistematicidade" (sistema tonal ou modal, etc.) e fazeres musicais outros, que não professam (ou não mais com o mesmo fervor, constância, integridade, exclusividade, compromisso, etc.) este tipo de "ideal" ou valor.

Importa então reconhecer o registro dos "fazeres de dessistema" e o seu interesse para aqueles que – inconvictos, duvidosos, desinformados, inconformados, apáticos, descrentes, céticos, revoltosos, desertores, desatentos, esquecedores, negligentes, desengajados, descompromissados, necessitados, distantes, alheios, esquecidos, infiéis, ansiosos, arbitrários, deseducados, vantagistas, criadores, modernizadores, ambiciosos, etc. – seguem dando respostas diversas para a pergunta de confronto ("que acorde ponho aqui?") procurando soluções e experienciando escolhas que possam atender a pergunta de fundo: "quem sou?"

REFERÊNCIAS

A

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e música*. São Paulo: Escrituras Ed., 1999.

ABROMONT, Claude e MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Paris: Fayard, 2001.

ADKINS, C.D. *The theory and practice of the monochord*, Ph. Diss., State of University of Iowa, 1963.

ADLER, Dan. The 'Giant Steps' progression and cycle diagrams. *Jazz Improv Magazine*, v.3, n. 3, s.d. Disponível em: < http://danadler.com/jazzres/>. Acesso em: 08 fev. 2007.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor e SIMPSON, George. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org). *Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p. 115-146.

ADORNO, Theodor. *Alban Berg*. El maestro de la transición ínfima. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

ADORNO, Theodor. *Beethoven*: Filosofía de la música. Madrid: Akal Ed., 2003.

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

ADORNO, Theodor. Perennial fashion - Jazz. In: ADORNO, Theodor. *Prisms*. Studies in contemporary German social thought. Cambridge: MIT Press, 1981. p. 119-132.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos.* Os Pensadores, XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ADORNO, Theodor. Sobre el jazz. In: ADORNO, Theodor. *Escritos musicales* IV. Madrid: Akal Ed., 2009. p. 83-118.

AEBERSOLD, Jamey e SLONE, Ken. *Charlie Parker omnibook.* Hollywood: Atlantic Music, 1978.

AGAWU, V. Kofi. Ambiguity in tonal music: a preliminary study. In: POPLE, Anthony. *Theory, analysis, and meaning in music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 86-107.

AGMON, Eytan. Equal division of the octave in a Scarlatti sonata. *Theory Only*, v.11, n.5, p. 1–8, 1990. Disponível em: <http://www.umich.edu/~mmts/ito.html>. Acesso em: 13 dez. 2009.

AHARONIÁN, Coriún. Carlos Vega y la teoría de la música popular. *Revista Musical Chilena*, v. 51, n. 188, jul. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso: 18 dez. 2005.

AHARONIÁN, Coriún. *Educación, arte, música*. Montevideo: Tacuabé, 2004.

AKE, David Andrew. *Jazz cultures*. University of California Press, 2002

ALAIN, Oliver. *L´Harmonie.* Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

ALDWELL, Edward e SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading.* New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.

ALLANBROOK, Wye Jamison (Ed.). The late eighteenth century. In: STRUNK, W. Oliver e TREITLER, Leo (Ed.). *Source readings in music history*. New York: Norton, 1998. p. 737-1041.

ALMADA, Carlos de Lemos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMADA, Carlos de Lemos. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 34-43, 2009b. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/20/num20_cap_04.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2010.

ALMADA, Carlos de Lemos. *Harmonia funcional*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

ALMEIDA BARROS, Cassiano de. *A orientação retórica no processo de composição do classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H.C. Koch.* Instituto de Artes, Unicamp, 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000380274>. Acesso em: 29 jun 2009.

ALMEIDA, Alexandre *Zamith*. *Verde* e *amarelo* em *preto* e *branco*: as impressões do choro no *piano* brasileiro. Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1999. (Dissertação de mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000204050 >. Acesso em: 21 mai. 2009.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Ed., 2007.

ALPERSON, Philip. Filosofia da música: formalismo e além. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética*: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008. p. 317-342.

ALVES, Ieda Maria. *Neologismo*. São Paulo: Ática, 1990.

ALVES, Luciano. *Escalas para improvisação*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

AMARAL, Manuel. Burke e o pensamento político. In: *O portal da história, teoria política*, 2008**.** Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/teoria/burke.html>. Acesso em: 2 set. 2009.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1980.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce musica*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1963.

ANDRÉ, Yves-Marie. *Ensayo sobre lo bello & apéndice, análisis de la noción de gusto*. Valencia: Ed. Universidad de Valencia, 2002.

ANTOKOLETZ, Elliot, *The music of Bela Bartók*: a study of tonality and progression in twentieth-century music. Los Angeles: University of California Press, 1984.

ANTOKOLETZ, Elliot. Transformations of a special non-diatonic mode in twentieth-century music: Bartok, Stravinsky, Scriabin e Albrecht. *Music Analysis*, n. 12, v. 1, p. 25-45, 1993.

ARAU, Javier. Jazz line and augmented scale theory: using intervallic sets to unite three- and four-tonic systems. 2008. Disponível em: < http://www.javierarau.com/books-augmented.php>. Acesso em: 01 ago. 2009.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

ARLIN, Mary I. Fetis' contribution to practical and historical music theory. *Revue belge de Musicologie*,v. 26, p. 106-115, 1972 – 1973.

ARNOLD, Denis. *Monteverdi. Madrigales.* Barcelona: Idea Books, S.A., 2004.

ARNOLD, Frank Thomas. *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the seventeenth and eighteenth centuries in two volumes*. Nova York: Dover Publication, 1965.

ASSUMPÇÃO, Nico. *Bass solo:* segredos da improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

ATTALI, Jacques. *Dicionário do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001

ATTALI, Jacques. *Ruidos*. Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI Editores, 1995.

AUSONI, Alberto. *La musica*. Los Diccionarios del arte. Barcelona: Electa, 2006.

B

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradutor: Fernando Cazarini. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: Norton, 1949.

BAILEY, Robert (Org.). *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. Authoritative scores, historical background, sketches and drafts, views and comments, analytical essays. New York: Norton & Comp, 1985.

BAILEY, Robert. *The genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act.* PhD, Princeton University, 1969.

BAIR, Jeff. *Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of scales and melodic patterns*: an analysis of selected improvisations. University of North Texas, 2003. (Tese de Doutorado). Disponível em: < http://www.4shared.com/document/hc_1QIXM/Jeff_Blair_-_Cyclic_Patterns_i.htm>. Acesso em: 16 jun. 2010.

BAKER, David. Extending the Coltrane changes. *Down Beat*, n. 61, p. 63, march, 1994.

BAKER, David. *The jazz style of John Coltrane: a musical and historical perspective*. Lebanon, Ind: Studio 224, 1980.

BAKER, James M. Chromaticism in classical music. In*:* HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music Theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 233-307.

BAKER, Nancy Kovaleff. Heinrich Koch and the theory of melody. *Journal of Music Theory*, v. 20, n. 1, p. 1-48, 1976.

BALZAC, Honoré. *A comédia humana*, volume XV, estudos filosóficos. São Paulo: Ed. Globo, 1992.

BANFIELD, Stephen. Popular song and popular music on stage and film. In: NICHOLLS, David. The *cambridge history of american music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 309-344

BARASNEVICIUS, Ivan. *Jazz, harmonia e improvisação*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

BARBAS, Helena: *O Sublime e o belo*: de Longino a Edmund Burke. Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: < http://www2.fcsh.unl.pt/deps/estportugueses/escritos/Sublime_HBarbas.pdf >. Acesso em: 08 jun. 2009.

BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

BARBOSA, Joel. *Arranjo linear*: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco. Instituto de Artes, Unicamp, 2004. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: < http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000343466>. Acesso em: 29 mar 2008.

BARCE, Ramon. Prólogo. In: REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978.

BARNETT, Gregory. Tonal organization in seventeenth-century music theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 407-455.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. Schelling e a constituição da estética musical. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 30(2), p. 93-114, 2007.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle*: um estudo do conceito de harmonia. Rio de Janeiro: UNIRIO, Centro de Letras e Artes, 2005 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgmus/corpodocente.htm#3>. />. Acesso em: 20 jul. 2009.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. O conceito de harmonia como fundamento da ética e da estética no trabalho e na obra musical de Ernst Mahle. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 16, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília, 2006. p. 512-519. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/>. Acesso em: 08 set. 2007.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de, e GERLING Cristina Capparelli. Análise schenkeriana: interpretação e crítica. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: Métodos, domínios, perspectivas*. Volume 1. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 87-121.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de, e GERLING Cristina Capparelli. O intérprete Schenkeriano e o conceito de organicidade. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA – SIMPEMUS, 4, 2007, Curitiba. *Anais*... Curitiba: Ed. do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2007. v. 1. p. 202-208.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa. *Música Hodie*, Goiânia, v. 8, n.1, p. 75-83, 2008. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/viewFile/4565/3911>. Acesso em: 08 fev. 2010.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita*. Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE, 2001.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.

BASS, Richard. From Gretchen to Tristan: the changing role of harmonic sequences in the nineteenth century. *19th-Century Music*, v. 19, n. 3, p. 263-285, 1996.

BASS, Richard. Half-diminished functions and transformations in late romantic music. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 1, p. 41-60, 2001.

BASTOS, Everson Ribeiro. *Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980*. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2010. (Dissertação de Mestrado).

BATES, Jonathan e McCOY, Stewart. Mercury's tetrachord. *Early Music*, v. 10, n. 2, p. 213-215, Apr. 1982.

BATTEUX, Charles. As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio. IV. As leis do gosto têm como objeto a imitação da bela natureza. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura.* Vol. 4: O belo. São Paulo: Ed. 34, 2004b. p. 69-75.

BATTEUX, Charles. Princípios de literatura. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (Org.). *Clássicos da teoria da tradução.* V. 2. Francês-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004a. p. 91-109.

BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Richard Wagner*. Madrid: Alianza, 1996.

BAUR, Steven. Ravel's "russian" period: octatonicism in his early works, 1893-1908. *Journal of the American Musicological Society*, v. 52, n. 3, p. 531-592, 1999.

BAXTER Shaun. Scales & Jazz Minorising. *Guitar Techniques*. p. 90-93, june, 2002.

BEACH, David. A recurring pattern in Mozart's music. *Journal of Music Theory*, v. 27, n. 1, p.1-29, 1983.

BEACH, David. Modal mixture and Schubert's harmonic practice. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 1, p.73-100, 1998.

BEACH, David. On analysis, Beethoven, and extravagance. *Music Theory Spectrum*, v. 9, p. 173-185, 1987.

BEACH, David. The origins of harmonic analysis. *Journal of Music Theory*, v. 18, n. 2, p. 274-306, 1974

BEARD, David e GLOAG, Kenneth. *Musicology*: the key concepts. London: Routledge, 2006.

BEAUSSANT, Philippe. Jean-Philippe Rameau (1683-1764). In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 493-499.

BEAUSSANT, Philippe. *Vous avez dit baroque?* Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui. Paris: Actes Sud, 1994.

BELLEST, Christian e MALSON, Lucien. *Jazz*. Campinas: Papirus, 1989.

BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos.* Os Pensadores, XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENT, Ian D. (Ed.). *Music analysis in the nineteenth century.* Fugue, form and style. Cambridge, University Press, 1994.

BENT, Ian D. (Ed.). *Music analysis in the nineteenth century.* Hermeneutic approaches. Cambridge, University Press, 2004.

BENT, Ian D. *Analysis*, with a glossary by William Drabkin. London: Macmillan, 1987.

BENT, Ian D. *Steps to Parnassus*: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 554-602.

BENT, Margaret e SILBERGER, Alexander. "*Musica ficta*." In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406>. Acesso em: 14 fev. 2009.

BENT, Margaret. Diatonic 'Ficta'. *Early Music History*, v. 4, p. 1-48, 1984.

BENWARD, Bruce e WHITE, Gary C. *Music in theory and practice*. Boston: McGraw-Hill College, 1999.

BERGER, Arthur. Problems of pitch organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music*, n. 2. v.1, p. 11-42, 1963.

BERGER, Arthur. *Reflections of an american composer*. Berkeley: University of California Press, 2002

BERGHAUS, Günter. Neoplatonic and pythagorean notions of world harmony and unity and their influence on renaissance dance theory. *Dance Research*: The Journal of the Society for Dance Research, v. 10, n. 2, p. 43-70, Autumn, 1992.

BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz*: the infinite art of improvisation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BERNARD. Jonathan W. The principle and the elements: Rameau's "controversy with d'Alembert". *Journal of Music Theory*, v. 24, n, 1, p. 37-62, Spring, 1980.

BERNSTEIN, David W. Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 778-811.

BERNSTEIN, David W. Schoenberg contra Riemann: *Stufen*, regions, *verwandtschaft*, and the theory of tonal function. *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, v. 6, p. 23-53, 1992.

BERNSTEIN, David W. Symmetry and symmetrical inversion. In*:* HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W.(Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 377-407.

BERRY, David Carson. The meaning(s) of "without": an exploration of Liszt's "Bagatelle ohne Tonart". *19th-Century Music*, v. 27, n. 3, p. 230-262, Spring, 2004a.

BERRY, David Carson. *A topical guide to schenkerian literature*: an annotated bibliography with indices. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004b.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

BERTON, César Gabriel. *Inventividade melódica*: outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular. Universidade Estadual de Campinas, 2005. (Dissertação de Mestrado em Música). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000385601>. Acesso em: 2 set. 2009.

BESSA, Virgínia de Almeida. "*Um bocadinho de cada coisa*": trajetória e obra de Pixinguinha. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2005. (Dissertação de Mestrado em História). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032007-151952/>. Acesso em: 03 dez. 2007.

BHARUCHA, Jamshed J. Tonality and expectation.In: AIELLO, Rita e SLOBODA, John A. (Ed.). *Musical Perceptions*. New York: Oxford University Press, 1994. p. 213-238

BIAMONTE, Nicole. Augmented-sixth chords *vs*. tritone substitutes. *Music Theory Online.* v. 14, n. 2, 2008. Disponível em: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.biamonte.html#FN8REF >. Acesso em: 29 jun. 2009.

BIBLIA DE JERUSALEM. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

BIDDLE, Ian. F. W. J. Schelling´s Philosophie der Kunst. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 25-36.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 1, n. 2, dez. 1996. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv1.2/vol1.2/teoria.html >. Acesso em: 15 abr. 2006.

BINGHAM, Alfred J. Marie-Joseph Chénier and french culture during the french revolution. *The Modern Language Review*, v. 61, n. 4, p. 593-600, Oct. 1966.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado em Música). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000397325>. Acesso em: 17 abr. 2008.

BITTENCOURT, Marcus Alessi. Apresentação de uma reforma simbológica para a análise harmônica funcional do repertório tonal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais*... Curitiba, 2009, p. 764-770. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais.php>. Acesso em: 26 ago. 2010.

BLOOM, Peter Anthony. Critical reaction to Beethoven in France: Francois-Joseph Fetis. *Revue Belge de Musicologie,* v. 26, p. 67-83, 1972-1973.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino*, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V. Coimbra, 1712-1728. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario>. Acesso em: 29 mai. 2009.

BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino. Tratado de música. Madrid: Ediciones Clásicas, 2005.

BOISE, Otis Bardwell. *Harmony made practical*: a comprehensive treatise. New York: G. Schirmer, 1900. Disponível em: <http://www.archive.org/details/harmonymadepract00boisuoft>. Acesso em: 18 jun. 2009.

BOLING, Mark e COKER, Jerry. *The jazz theory workbook.* Rottenburg, N., West Germany: Advance Music, 1993.

BORETZ, Benjamin. Meta-variations, part IV: analytic fallout. *Perspectives of New Music*, v. 11, n. 1, p. 146-223, 1972.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BORIO, Gianmario. Schenker versus Schoenberg versus Schenker**:** the difficulties of a reconciliation. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 126, n. 2, p. 250-274, 2001. Disponível em: <http://jrma.oxfordjournals.org/cgi/reprint/126/2/250>. Acesso em: 03 mar. 2008.

BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira:* tradição, contradição. Rio de Janeiro: Zahar; Funarte, 1987.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 75-111.

BORTZ, Graziela. O acorde de segundo grau rebaixado na articulação da forma-sonata do primeiro movimento do quarteto op. 59, n. 2 de Beethoven. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. Anais... Curitiba, 2009, p. 733-736. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais.php>. Acesso em: 26 ago. 2010.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2004a.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas.* São Paulo: Brasiliense, 2004b.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A invenção da música popular brasileira*: de 1930 ao final do Estado Novo. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://teses.musicodobrasil.com.br/a-invencao-da-musica-popular-brasileira.pdf >. Acesso em: 08 fev. 2010.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The Ab–C–E complex: the origin and function of chromatic major third collections in nineteenth-century music. *Music Theory Spectrum*, v. 28, p. 167–190, 2006a.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The end of *Die Feen* and Wagner's beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. *Music Analysis*, n. 25, v. 3, p. 315-340, 2006b.

BRILLENBURG WURTH, Catharina Anna Wilhelmina*. Musically sublime: indeterminacy, infinity, irresolvability*. The University of Groningen, 2002 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2002/c.a.w.brillenburg.wurth/>. Acesso em: 20 jul. 2009.

BRINKMAN, Aleck. *Debussy: La cathédrale engloutie.* Theory IV, class note**.** Spring, 2008. Disponível em: <http://155.247.40.89/~aleck/Courses/theory.IV/20thCent.html>. Acesso em: 8 jan. 2009

BRISOLLA, Cyro Monteiro. *Princípios de harmonia funcional.* Revisado e ampliado por Mário Ficarelli. São Paulo: Annablume, 2006.

BRISOLLA, Cyro Monteiro. *Princípios de harmonia funcional.* São Paulo: Novas Metas, 1979.

BRITO, Arlete de Jesus. A matemática de Isidoro de Sevilha e a tradição pitagórica. *Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 49-57, jan. | jun. 2005. Disponível em: <http://www.mast.br/arquivos_sbhc/25.pdf> Acesso em: 14 set. 2008.

BROOKS, Jonathan. *Imagined sounds: Their role in the strict and free compositional practice of Anton Bruckner*. Ph.D. dissertation, University of North Texas, United States, 2008. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb>. Acesso em: 22 ago. 2009.

BROWN, Matthew, DEMPSTER, Douglas e HEADLAM, Dave. The #IV (bV) hypothesis: testing the limits of Schenker's theory of tonality. *Music Theory Spectrum*, v. 19, n. 2, p. 155-183, 1997.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto. 25 mar. 2004. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000041.html>. Acesso em: 18 mar. 2009.

BUCHLER, Michael. Modulation as a dramatic agent in Frank Loesser's Broadway songs. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p. 35-60, 2008.

BUCHLER, Michael. "Laura" and the essential ninth: were they only a dream? *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 5-25, jul./dez. 2006. Disponível em: < http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/7470>. Acesso em: 02 mar. 2010.

BUELOW, George J. *A history of baroque music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BUELOW, George J. *Thorough-bass accompaniment according to Johann David Heinichen*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.

BUELOW, George. Rhetoric and music. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: McMillan, 2001, vol. 21, p.260-275.

BUETTNER, Arno Roberto von. *Expansão harmônica:* uma questão de timbre. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the baroque era:* from Monteverdi to Bach. New York: Norton, 1947.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *A history of western music.* 7th ed. New York: Norton, 2006.

BURNHAM, Scott. A. B. Marx and the gendering of sonata form. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 163-186.

BURNHAM, Scott. Form. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 880-906.

BURNHAM, Scott. Method and motivation in Hugo Riemann's history of harmonic theory. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 1. p. 1-14, Spring 1992.

BURROWES, John Freckleton. *The thorough-base primer*. London: Chappell and Co., 50, New Bond Street; and Clementi and Co., 26, Cheapside, 1819. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=NDIDAAAAQAAJ&output=text>. Consulta em: 30 mai 2009.

BURROWS, John (Ed.). *Guia ilustrado Zahar de musica clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

C

CADWALLADER, Allen Clayton e GAGNÉ, David. *Analysis of tonal music: a schenkerian approach*. New York: Oxford University Press, 1998.

CALDERÓN, Carlos. *Experiencia estética y formulación científica*: el caso del *Harmonice Mundi*. Doctorado interuniversitario en historia de las ciencias. UB-UAB-UPF. Facultad de Filosofía Universidad de Barcelona, 2005. Disponível em: <http://www.calderon-online.com/trab.htm>. Acesso em: 10 set. 2007.

CALLCOTT, John Wall. *A musical grammar*, in four parts: I. Notation, II. Melody, III. Harmony, IV. Rhythm. London: R. Birchall, 1817. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=aZgqAAAAYAAJ>. Consulta em: 30 mai 2009.

CALLENDER, Clifton, QUINN, Ian e TYMOCZKO Dmitri. Generalized voice-leading spaces. *Science*, v. 320, n. 5874, p. 346-348, 2008. Disponível em: <http://www.sciencemag.org/cgi/reprint/sci;320/5874/346.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2009.

CALLENDER, Clifton. Voice-leading parsimony in the music of Alexander Scriabin. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, p. 219-233, Neo-Riemannian Theory, Autumn, 1998.

CANDÉ, Roland de. *A música, linguagem, estrutura e instrumentos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

CAPLIN, William Earl. *Classical form*: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CAPUZZO, Guy. Pat Martino's the nature of the guitar: an intersection of jazz theory and neo-riemannian theory. *Music Theory Online.* v. 12, n. 1, 2006. Disponível em: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.capuzzo.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2007.

CARONE, Iray. Adorno e a música no rádio: *The Princeton Radio Research Project*. In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz A. C. N.; COSTA, Belarmino C. G. da. (Org.). *Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 75-96.

CARPENTER, Patricia e NEFF, Severine. Commentary. In: SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 1-86

CARRASCO, Ney. *Sygkhronos*: A formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARRASQUEIRA, Maria José (Org.). *O melhor de Pixinguinha*: melodias e cifras. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARTER, Paul Scott. *Retrogressive harmonic motion as structural and stylistic characteristic of pop-rock music*. PhD, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Theory, 2005. Disponível em: <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Carter%20Paul%20Scott.pdf?acc_num=ucin1116202928>. Acesso em: 13 set. 2009.

CARVALHO, Mario Vieira de. *A tragédia da escuta*: Luigi Nono e a música do século XX. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

CARVALHO, Rui Manuel Sénico. *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana.* Pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil. Instituto de Artes, Unicamp, 2003. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000323265>. Acesso em: 29 out 2009.

CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música*: broma, parodia e ironía: un ensayo. Kassel: Reichenberger, 2000.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTI, Alberto Roseiro. *Música popular*: janela espelho entre o Brasil e o mundo. Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, UNB, 2007. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tedesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3064>. Acesso em 12 fev 2010.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. *Revista de Filosofia Aurora* , v. 20, n. 27, p. 351-366, Curitiba, 2008. Disponível em: < http://www2.pucpr.br/reol/index.php/RF?dd1=2426&dd99=view>. Acesso em 12 fev 2010.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Tradução e notas. In: WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2010.

CAYMMI, Dori e PINHEIRO, Paulo Cesar. *Rio Amazonas* [*Amazon River*], partitura manuscrita, 1991. Disponível em <http://www.doricaymmi.com/letras.php>. Acesso em: 03 abr. 2010.

CAZNOK, Yara Borges. *Música*: entre o audível e o visível. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

CHAFE, Eric Thomas. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.

CHAILLEY, Jacques. *Traité historique d'analyse musicale*. Paris: Alphonse Leduc, 1947.

CHANG, Chia-Lun. *Five preludes opus 74 by Alexander Scriabin*: the mystic chord as basis for new means of harmonic progression. The University of Texas at Austin, 2006. (Tese de Doutorado). Disponível em: < http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2006/changd75304/changd75304.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2009.

CHAPMAN, David. *Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices*. (Tese de Doutorado). New Brunswick, The State University of New Jersey, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Matita Perê. In: NESTROVSKI, Arthur. *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 141-161

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Schoenberg, Schenker e *entartete musik*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 8, 1995, Paraíba. *Anais...* Paraíba, 1995. Disponível em: <www.musica.ufmg.br/anpopom/anais/anais8/compmesa2.html>. Acesso em: 10 maio 2002.

CHECCHI, Eduardo Julio. *Sintaxis musical de la práctica común*. Buenos Aires: Educa, 2008

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de janeiro: Lumiar, 1986.

CHENEVERT, James. *"Simon Sechter's the principles of musical composition*: A translation of and commentary on selected chapters". Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1989. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb>. Acesso em: 22 ago. 2009.

CHERLIN, Michael. Hauptmann and Schenker: two adaptations of Hegelian dialectics. *Theory and practice*. Journal of the Music Theory Society of New York State, v. 13, p. 115-131, 1988. Disponível em: <https://urresearch.rochester.edu/retrieve/13067/TandP+v13.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2009.

CHEW, Elaine e MARDIROSSIAN Arpi. Visualizing music: tonal progressions and distributions. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC INFORMATION RETRIEVAL – ISMIR, 8, 2007, Vienna. *Anais…* Viena, 2007. Disponível em: <http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p189_mardirossian.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2009.

CHRISTENSEN, Thomas. A teoria musical e suas histórias. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 13-46, abr./nov. 2000. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9376>. Acesso em: 02 mar. 2010.

CHRISTENSEN, Thomas. Eighteenth-century science and the *Corps Sonore*: The scientific background to Rameau's “Principle of Harmony”. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 23-50, Spring, 1987.

CHRISTENSEN, Thomas. Fétis and emerging tonal consciousness. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 37-56.

CHRISTENSEN, Thomas. Music theory as scientific propaganda: The case of D'Alembert's *Élémens de Musique*. *Journal of the History of Ideas*, v. 50, n. 3, p. 409-427, Jul. | Sep. 1989.

CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the enlightenment.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CHRISTENSEN, Thomas. Rameau and the rhetoric of music theory. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 5-24, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9398>. Acesso em: 02 mar. 2010.

CHRISTENSEN, Thomas. Rameau, Jean-Philippe [5, bibliografia]. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan, 2001. v. 20, p.794-806.

CHRISTENSEN, Thomas. Rameau's “L'art de la basse fondamentale”. *Music Theory Spectrum*, v. 9, p. 18-41, Spring 1987.

CHRISTENSEN, Thomas. The “Règle de l'Octave” in thorough-bass theory and practice. *Acta Musicologica*, v. 64, Fasc. 2, p. 91-117, jul.| dez. 1992b.

CHRISTENSEN, Thomas. The spanish baroque guitar and seventeenth-century triadic theory. *Journal of Music Theory*, v. 36, n. 1, p. 1-42, Spring 1992a.

CINNAMON, Howard. Tonic arpeggiation and successive equal third relations as elements of tonal evolution in the music of Franz Liszt. *Music Theory Spectrum*, v. 8, p. 1-24, 1986

CLACK, George (Ed.). *American popular music*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2008. Disponível em: <http://www.america.gov/publications/books/american-popular-music.html>. Acesso em: 02 mar. 2010.

CLARK, Suzannah e REHDING, Alexander (Org.). *Music theory and natural order from the renaissance to the early twentieth century.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CLARK, Walter Aaron. Vaughan Williams and the ‘night side of nature”: octatonicism in “Riders to the Sea”. In: ADAMS, Byron e WELLS, Robin (org.). *Vaughan Williams essays*. Aldershot: Ashgate, 2003. p. 55-71.

CLOUGH, John. The leading tone in direct chromaticism: from renaissance to baroque. *Journal of Music Theory*, v. 1, n. 1. p. 2-21, Mar., 1957.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo . A *bar form* nas canções de Alberto Nepomuceno. *Revista Eletrônica de Musicologia,* v. XI, p. 07-11, 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/07/07-souza-nepomuceno.html>. Acesso em: 11 mai 2009.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63-81, jun./dez. 2006. Disponível em: < http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/7472>. Acesso em: 02 mar. 2010.

COELHO, Lauro Machado. *A opera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COHEN, David E. Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 307-363.

COHN, Richard. Bartók's octatonic strategies: a motivic approach. *Journal of the American Musicological Society*, v. 44, n. 2, p. 262-300, 1991.

COHN, Richard. Introduction to neo-riemannian theory: a survey and a historical perspective. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, Neo-riemannian theory, p. 167-180, 1998.

COHN, Richard. Maximally smooth cycles, hexatonic systems, and the analysis of late-romantic triadic progressions. *Music Analysis*, v. 15, n. 1, p. 9-40, 1996.

COHN, Richard. Neo-riemannian operations, parsimonious trichords, and their "tonnetz" representations. *Journal of Music Theory*, v. 41, n. 1 p. 1-66, 1997.

COHN, Richard. Weitzmann's regions, my cycles, and douthett's dancing cubes. *Music Theory Spectrum*, v. 22, n. 1, p. 89-103, 2000.

COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin' the changes: dealing with unknown tunes by ear*. Rottenburg: Advance Music, 1997.

COKER, Jerry. *Elements of the jazz language for the developing improvisor*. Miami: CCP/Belwin, Inc, 1991.

COKER, Jerry. *Improvising Jazz*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964

COLI, Jorge. Você disse barroco? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 abr. 2000. Caderno Mais!, Ponto de Fuga, p. 25.

COLLURA, Turi. *As geometrias do sistema tonal e o mágico mundo do círculo das quintas*. Palestra. Universidade Federal do Espirito Santo, 2005. Não paginado. Disponível em: <http://www.turicollura.com/sito/download/portogues/Palestra_Geometrias.pdf>. Acesso em: 22 de abril 2007.

COLLURA, Turi. *Harmonia Funcional* (Apostila, Parte 1). I Fórum Internacional de Didática Musical. Faculdade de Música do Espírito Santo, FAMES. Vitória, 2006. Disponível em: <http://www.turicollura.com/sito/download/portogues/harmonia%20funcional_parte1.pdf.pdf>. Acesso em: 22 de abril 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

COOK, Nicholas. *A guide lo musical analysis,* London: J.M. Dent & Sons, 1992

COOK, Nicholas. Epistemologies of music theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 78-105.

COOK, Nicholas; POPLE, Anthony (Org.). *The Cambridge history of twentieth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

COOKE, Deryck. *The language of music*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

COOKE, Mervyn e HORN, David. *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.

COOPER, Barry (Org.). *Beethoven*: um compêndio. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.

COOPER, Barry. The evolution of the first movement of Beethoven's 'Waldstein' sonata. *Music* & *Letters*, v. 58, n. 2, p. 170-191, 1977.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

COREA, Chick. *The Chick Corea eletric band: authentic keyboard transcripitions*. Hal Leonard Publishing C., 1986.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia*: mito e música na Grécia antiga. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2003.

CORRÊA, Sérgio Oliveira de Vasconcellos. *Introdução à harmonia*. São Paulo: Ricordi, 1975.

CÔRTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000404219>. Acesso em: 23 mar. 2007.

COSME, Luiz. *Dicionário musical*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Apontamentos sobre o estudo de harmonia: por uma abordagem abrangente. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao7/rogerio_costa.pdf >. Acesso em: 04 set. 2008.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo*: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras. São Paulo: Cultrix, 1995.

CRAWFORD, Donald W. Estética da natureza e do meio ambiente. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética*: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008. p. 379-400.

CROCKER, Richard L. *A history of musical style.* New York: Dover, 1986.

CROCKER, Richard L. Discant, Counterpoint, and harmony. *Journal of the American Musicological Society*, v. 15, n. 1, p. 1-21, 1962.

CROCKER, Richard L. Pythagorean mathematics and music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22, n. 2, p. 189-198, 1963.

CSAMPAI, Attila e HOLLAND, Dietmar. *Guia básico dos concertos*: música orquestral de 1700 até os nossos dias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CUTLER, Timothy. *Tonal music theory examples*: a collection of scores and sound files. Cleveland Institute of Music. Disponível em: < http://www.musictheoryexamples.com/index.html>. Acesso em: 08 out. 2008.

CZERNY, Carl. Harmonic groundwork of Beethoven's Sonata [n.21 in C] Op. 53 [("Waldstein")] (c. 1832-4). In: BENT, Ian D. (Ed.). *Music analysis in the nineteenth century.* Vol. I. Fugue, form and style. Cambridge, University Press, 1994. p. 184-196.

D

DAHLHAUS, Carl e EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música*? Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

DAHLHAUS, Carl. Schoenberg and Schenker. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 100, p. 209-215, 1974.

DAHLHAUS, Carl. Sobre a "relativa autonomia" de la história de la música. In: DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. 2003b. p.133-157.

DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.

DALE, Catherine*. Music analysis in Britain in the nineteenth and early twentieth century's*. Burlington: Ashgate, 2003

D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond. *Double emploi*. In: DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond (Ed.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tomo 5, 1751. p. 79. Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Diderot_-_Encyclopedie_1ere_edition_tome_5.djvu/98 >. Acesso em: 11 jun. 2009.

D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond. *Élémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. Paris: Chez Jean-Marie Bruyset , imprimeur-libraire, 1759. Disponível em: <http://www.archive.org/details/lmensdemusiquet00alemgoog>. Acesso em: 21 out. 2009.

D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond. *Fondamental*. In: DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond (Ed.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tomo 7, 1757. p. 54-63. Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Diderot_-_Encyclopedie_1ere_edition_tome_7.djvu>. Acesso em: 11 jun. 2009.

DAMSCHRODER, David e WILLIAMS, David Russell. *Music Theory from Zarlino to Schenker:* A Bibliography and Guide. Stuyvesant: Pendragon Press, 1990.

DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony*: historical perspectives on analysis. Cambridge University Press, 2008.

DARCY, Warren. In search of C major: tonal structure and formal design in act III of Die Meistersinger. In: BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET, Alex e WAGNER Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium*: essays in music and culture. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 111-128.

DAVIE, Cedric Thorpe. *Musical structure and design.* New York: Dover, 1966.

D'ÁVILA DO NASCIMENTO, Alam. *"Para animar a festa"*: a música de Jorge Ben Jor. Instituto de Artes, Unicamp, 2008. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000466082 >. Acesso em: 25 jul 2010.

DAVIS, William. O acorde místico como fundamento harmônico e estrutural de uma obra tardia de Scriabin: um estudo comparativo dos Dois Prelúdios, Op. 67 (1912-1913). *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5-6, p. 90- 100, jul. dez. 2003. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05-06/Num5-6_cap_07.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2009.

DAY, Alfred. *A treatise on harmony*. London: Cramer, Beale, and co., 1845. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=-cEPAAAAYAAJ>. Acesso em: 18 jun. 2009.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DEFOTIS, William. Mozart, Quartet in C, K. 465. *19th-Century Music*, v. 6, n.1, p. 31-38, 1982).

DELAMONT, Gordon. *Modern harmonic technique.* The advanced materials of harmony. Volume 2. Delevan, NY: Kendor Music, 1965.

DEMSEY, David. *John Coltrane plays Giant Steps*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

DIETRICH, Peter. "Eu te amo", de Tom Jobim e Chico Buarque: uma análise semiótica**.** *Textos e Pretextos*, n. 7, Lisboa, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/downloads/dietrich_euteamo.pdf>. Acesso em: 10 jan 2009.

D'INDY, Paul Marie Théodore Vincent. *Cours de composition musicale* (deuxième livre - première partie). Paris: A. Durand, 1912b. Disponível em: < http://www.archive.org/details/coursdecompositi02indy>. Acesso em: 02 abr. 2010.

D'INDY, Paul Marie Théodore Vincent. *Cours de composition musicale* (premier livre). Paris: A. Durand, 1912a. Disponível em: <http://www.archive.org/details/p1coursdecompositi12indy>. Acesso em: 02 abr. 2010.

D'INDY, Paul Marie Théodore Vincent. *Cours de composition musicale* (troisième livre). Paris: A. Durand, 1950.

DOBBINS, Bill. *A creative approach to jazz piano harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1994.

DOBRÁNSKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVII*. Uma introdução. Campinas: Papirus; Ed. da Unicamp, 1992.

DOCZI, György. *O poder dos limites*: harmonias e proporções na natureza, artes e arquitetura. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DOLL, Christopher. Transformation in rock harmony: an explanatory strategy. *Gamut,* n. 2, v. 1, p. 1-44, 2009. Disponível em: <http://dlc.lib.utk.edu/web/ojs/index.php/first/article/viewFile/99/67>. Acesso em: 22 fev. 2010.

DOSTROVSKY, Sigalia. *The origins of vibration theory*: the scientific revolution and the nature of music. PhD, Princeton University, 1969. Disponível em: <http://proquest.umi.com/pqdweb>. Acesso em: 5 fev. 2010.

DRABKIN, Willian. Um panorama da música de Beethoven. In: COOPER, Barry (Org.). *Beethoven*: um compêndio. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996. p. 214-226.

DUARTE, Rodrigo A. P. Seis nomes, um só adorno. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 433-459. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~roduarte/SeisnomesumsoAdorno.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2008.

DUARTE, Rodrigo A. P. Som musical e "reconciliação" a partir de o nascimento da tragédia de Nietzsche. *Kritérion*, Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, XXXV-89, p.74-90, 1994. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~roduarte/Sommusicalereconciliacao.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2008.

DUDEQUE, Norton E. A invenção de cadências e o exemplo de Schoenberg. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2008– SIMCAM, 4, 2008, USP, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. p. 1-7. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/simcam4_norton_dudeque.pdf >. Acesso em: 1 dez. 2009.

DUDEQUE, Norton E. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *ICTUS*, Salvador, v. 6, p. 211-232, 2005b.

DUDEQUE, Norton E. *Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874 - 1951)*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1997a. (Dissertação de Mestrado).

DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005a.

DUDEQUE, Norton E. Schoenberg e a função tonal. *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 2, n. 1, out. 1997b. Não paginado. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/rem.html>. Acesso em: out. 2004.

DUDEQUE, Norton E. Sobre o Harmonia de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, p. 114-123, 2004a.

DUDEQUE, Norton E. Sobre os apêndices dos exercícios preliminares em contraponto de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, p. 124-129, 2004b.

DUDEQUE, Norton E. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 41- 56, jul. dez. 2003. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/Vol08_cap_02.pdf>. Acesso em: fev. 2005.

DUNSBY, Jonathan e WHITTALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice.* London: Faber, 1988.

DUNSBY, Thomas J. Thematic and motivic analysis. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 907-926.

E

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1994.

EULER, Leonhard. *Tentamen novae theoriae musicae* ex certissismis harmoniae principiis dilucide expositae. Petropoli [São Petesburgo], ex typographia Academiae scientiarvm, 1739. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=b8g9AAAAcAAJ&dq=Tentamen+novae&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 08 fev. 2010.

EVES, Howard. *Introdução à história da matemática*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

F

FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo contínuo no Brasil:* a contribuição dos tratados em língua portuguesa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2002. (Tese de Doutorado).

FARIA, Antonio Guerreiro de. Harmonia funcional, arranjos e a velha condução de vozes. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, p. 81-93, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/7463>. Acesso em: 02 mar. 2010.

FARIA, Nelson. *A Arte da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. *Giulio Caccini e suas Novas Músicas*: um elogio ao canto. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000472736 >. Acesso em: 21 out. 2010.

FELD, Marlon. *Temporal orientation in sonata-form first groups*: With special reference to the work of A. B. Marx. Ph.D., Columbia University, 2005.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001.

FERRIS Joan. The evolution of Rameau's "harmonic theories"**.** *Journal of Music Theory*, v. 3, n. 2. p. 231-256, 1959.

FÉTIS, François-Joseph. *A música ao alcance de todos.* Ou noticia succinta de tudo o que é necessário para ajuizar e fallar d'esta arte sem a ter profundado. Porto: Casa de Cruz Coutinho, Editor, 1858.

FÉTIS, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*: contenant la doctrine de la science et de l'art. 8. ed.Paris: G. Brandus et S. Dufour, 1864. Disponível em : <http://books.google.com.br/books?id=zjhZIuiuD2EC>. Acesso em: 18 jun. 2009.

FICHET, Laurent. Stéréotypes harmoniques de la musique baroque. *Acta Musicologica*, v. 68, n. 1, p. 12-22, 1996.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven:* complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FISHER, George. System and impulse: Three theories of periodic structure from the early nineteenth century**.** *Current Musicology*, n. 49 p. 29-47, 1992.

FLORES, Primitiva; GABILONDO, Angel; GALLARDO, Carmen. Notas del texto. In: DESCARTES, René. *Compendio de música* [1618]. Madrid: Editorial Tecnos, 1992. p. 9-45.

FOOTE, Arthur e SPALDING, Walter R. *Modern harmony in its theory and pactice*. Leipzig, Arthur P. Schmidt, 1905. Disponível em:<http://www.archive.org/details/modernharmonyini002691mbp>. Acesso em: 18 jun. 2009.

FORNER, Johannes e WILBRANDT, Jürgen *Contrapunto creativo*. Barcelona: Labor, 1993.

FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Análisis musical:* introducción al análisis Schenkeriano. Barcelona: Idea Books, 2003.

FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton, 1982.

FORTE, Allen. Debussy and the octatonic. *Music Analysis*, v. 10, n. 1-2, p. 125-169, 1991.

FORTE, Allen. Liszt's experimental idiom and music of the early twentieth century. *19th-Century Music*, v. 10, n. 3, p. 209-228, 1987.

FORTE, Allen. New approaches to the linear analysis of music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 41, n. 2, p. 315-348, 1988.

FORTE, Allen. Secrets of melody: Line and design in the songs of Cole Porter. *The Musical Quarterly*, v. 77, n.4, p. 607-647, 1993.

FORTE, Allen. *The American popular ballad of the golden era 1924-50*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear*: uma breve introdução à teoria de Schenker. Curitiba: Edição do autor, 2006.

FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

FREDERICO, Celso. Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld. *MATRIZes*, São Paulo, n. 2, p. 157-172, 2008. Disponível em: < http://www.usp.br/matrizes/img/02/Pauta1_fre.pdf >. Acesso em: 4 mar. 2010.

FREITAS, Mariana Portas de. A “Escola de canto de órgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60): Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 16, 2006, Brasília. *Anais*... Brasília, 2006. p. 563-569. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/>. Acesso em: 08 set. 2007.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 127-149, jul. dez. 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da metáfora do caminhante na teoria da harmonia tonal. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 496-506. Disponível em: <http://www.unirio.br/simpom/>. Acesso em: 10 dez. 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Espécies de oitavas: usos e significados do termo “modo” em diferentes práticas teórico-musicais. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA – SEMPEM, 8, 2008, Goiânia. *Anais...* Goiânia, 2008. p. 257-265. Disponível em: < http://www.musica.ufg.br/mestrado/anaissempem.html >. Acesso em: 12 ago. 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular*: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. Instituto de Artes da UNESP, 1995. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.4shared.com/document/sSjlU1xx/Harmonia_Sergio_Freitas_1995.html>. Acesso em: 23 mar. 2010.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedade hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 1994.

FUBINI, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Valência: Ed. Universitat de Valência, 2002.

FUBINI, Enrico. Zarlino, Veneza e a música instrumental. *Ad Hominem* – Revista de Filosofia, Política e Ciência da História, São Paulo, v. 1, tomo 2, p. 201-211, 1999.

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda: 2010. p. 269-318.

FUX, Johann Joseph. *The study of counterpoint*. *From Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York: Norton, 1971.

G

GAINES, James R. *Uma noite no palácio da razão*. O encontro de Bach e Frederico, o grande na era do iluminismo. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARCÍA BACCA, Juan David. *Filosofia de la música*. Barcelona: Anthoropos, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

GARCIA, Leonardo Corrêa. *Aspectos da improvisação jazzística*: a arte da composição em tempo real. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004. (Monografia de Conclusão de Curso - Música).

GARCIA, Susanna. Scriabin's symbolist plot archetype in the late piano sonatas. *19th-Century Music*, v. 23, n. 3, p. 273-300, Spring, 2000.

GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

GASPARINI, Francesco. *The practical harmonist at the harpsichord*. New Haven: Yale School of Music, 1963. Disponível em: < http://www.archive.org/details/practicalharmoni002034mbp>. Acesso em: 10 mai. 2010.

GATTI, Luciano Ferreira. *O foco da crítica: arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin*. 2008. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000433027>. Acesso em: 21 mai. 2010.

GATTI, Patrícia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin* (1668-1733). Instituto de Artes, Unicamp, 1997. (Dissertação de Mestrado).

GAULDIN, Robert. Tracing Mathilde's Ab major. In: BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET, Alex e WAGNER Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium*: essays in music and culture. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 27-42.

GAVA, Jose Estevan. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

GEFEN, Gerard. A música da Revolução Francesa. In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 583-595.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985.

GENTIL-NUNES FILHO, Pauxy. *Análise particional*: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009 (Tese de Doutorado).

GERLING, Cristina Capparelli. Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 4, p. 52-71, 2001.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas*: Reflexões sobre a improvisação no choro. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2009. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://bdtd.ufg.br/>. Acesso em: 07 jun. 2010.

GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje.* São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 281-319.

GIMENES, Marcelo. *Aspectos estilísticos do jazz através da identificação de estruturas verticais encontradas na obra de Bill Evans*. Instituto de Artes, Unicamp, 2003. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: < http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000289291 >. Acesso em: 29 mar 2008.

GIRDLESTONE, Cuthbert Morton. *Jean-Philippe Rameau:* his Life and work. New York: Dover Publications, Inc, 1989. Disponivel em: <http://www.archive.org/details/jeanphilipperame000887mbp>. Acesso em: 21 jun 2008.

GJERDINGEN, Robert O. A guide to the terminology of German Harmony. In: DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990. p. xi-xv. Disponível em: <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Papers/PubPapers/GermanHarmony.pdf>. Acesso em: 10 jan 2009.

GODWIN, Joscelyn (Ed.). *Harmony of the spheres*: a sourcebook of the pythagorean tradition in music. Rochester: Inner Traditions International, 1990.

GODWIN, Joscelyn. *Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Barcelona: Paidós, 2000.

GODWIN, Joscelyn. *Harmonies of heaven and earth:* The spiritual dimension of music from antiquity to the avant-garde. London: Thames & Hudson, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

GOETSCHIUS, Percy. *The material used in musical composition*. A system of harmony designed originally for use in the English harmony classes of the conservatory of music at Stuttgart. New York: G. Schirmer, 1910. Disponível em: <http://www.archive.org/details/materialusedinmu00goetuoft>. Acesso em: 19 jun. 2009.

GOETSCHIUS, Percy. *Lessons in music form*: A manual of analysis of all the structural factors and designs employed in musical composition. Boston: Oliver Ditson company, 1904. Disponível em: <http://www.archive.org/details/lessonsinmusicfo00goetuoft>. Acesso em: 18 ago. 2009.

GOETSCHIUS, Percy. *The larger forms of musical composition*: An exhaustive explanation of the variations, rondos, and sonata designs, for the general student of musical analysis, and for the special student of structural composition. New York: G. Schirmer, 1915. Disponível em: < http://www.archive.org/details/largerformsofmus00goetuoft>. Acesso em: 18 ago. 2009.

GOLDET, Stéphane. A Querelle des Bouffons. In: MASSIN, Jean; MASSIN Brigitte. *História da música ocidental.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 500-506.

GOLDMAN, Richard Franko. *Harmony in western music.* London: Barrie & Rockliff, 1968.

GOLDMARK, Daniel. Creating desire on Tin Pan Alley. *The Musical Quarterly*, v. 90, n. 2, p. 197-229, 2007.

GOLLIN, Edward Henry. *Representations of space and conceptions of distance in transformational music theories*. PhD, Harvard University, 2000.

GOLLIN, Edward Henry. Some aspects of three-dimensional "tonnetze". *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, Neo-riemannian theory, p. 195-206, 1998.

GOMES, Alan. Harmonia (volumes 1, 2 e 3). Brasília: edição do autor, 2009. Disponível em: <http://baterioteca.blogspot.com/2009/04/harmonia-por-alan-gomes.html>. Acesso em: 08 jan. 2010.

GOMES, Marcelo Silva. O samba-jazz e a música brasileira: o processo de criação e consolidação do gênero e sua relação com o discurso nacional popular. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. *Anais…* São Paulo, 2006. p. 312-317. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php>. Acesso em: 29 maio 2008.

GOMES, Marcelo Silva. Samba-jazz: da pesquisa à criação. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).

GONÇALVES, Camila Koshiba. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda: 2010. p. 321-365.

GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Revista musical chilena*. v. 55, n. 195, p. 38-64, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902001019500003&script=sci_arttext>. Acesso em 27 dez. 2005.

GOSMAN, Alan. Rameau and Zarlino: Polemics in the “Traité de l'harmonie”. *Music Theory Spectrum*, v. 22, n. 1, p. 44-59, Spring 2000.

GOUK, Penelope. The role of harmonics in the scientific revolution. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 223-245.

GRABNER, Hermann. *Allgemeine Musiklehre*, mit Notenanhang. Stuttgart: Ernest Klett Verlag, 1943.

GRABÓCZ, Márta. Métodos de análise da forma sonata em torno do primeiro movimento da op. 53, “Waldstein” de Beethoven. *Cognição & Artes Musicais*, v.2, p. 5-24. 2007.

GRACYK, Theodore A. Adorno, Jazz, and the aesthetics of popular music. *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 4, p. 526-542, 1992.

GRANGES, Ch.-M. Introdução e notas. In: PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores).

GRANT, Cecil Powell. The real relationship between Kirnberger's and Rameau's “Concept of the Fundamental Bass”. *Journal of Music Theory*, v. 21, n. 2, p. 324-338, Autumn, 1977.

GRAVE, Floyd K., e GRAVE Margaret G. *In praise of harmony: the teachings of Abbé Georg Joseph Vogler*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

GREEN, Burdette e BUTLER, David. From acoustics to *Tonpsychologie*. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 246-271.

GREEN, Douglass M. *Form in tonal music:* An introduction to analysis. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

GREENE, Ted. *Chord chemistry*. Canoga Park, CA.: Dale Zdnek Publications, 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GREY, Thomas S. Um glossário wagneriano. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio. Guia completo da música e da vida de Richard Wagner.* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 254-270.

GRIMM, Carl William. *A simple method of modern harmony*. Cincinnati: Willis Music Co., 1906a. Disponível em:<http://www.archive.org/details/simplemethodofmo00grimrich>. Acesso em: 18 jun. 2009.

GRIMM, Carl William. *An essay on the key-extension of modern harmony*. Cincinnati: Willis Music Co., 1906b. Disponível em:<http://www.archive.org/details/simplemethodofmo00grimrich>. Acesso em: 18 jun. 2009.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GROVE, Dick. *Arranging concepts, complete: the ultimate arranging course for today's music*. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co, 1985.

GROVE, George (ed.). *A dictionary of music and musicians*. Volume 2. London: Macmillan, 1900. Disponível em: <http://www.archive.org/details/dictionaryofmusi02grovuoft>. Acesso em: 30 mai 2009.

GUEST, Ian. *Arranjo, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996a.

GUEST, Ian. *Arranjo*, *método prático*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996b.

GUEST, Ian. *Arranjo*, *método prático*. v. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996c.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático.* v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006a.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático.* v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006b.

GUILLÉN, Salvador Villegas. Prólogo, tradução, notas e apêndices. In: BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino. Tratado de música. Madrid: Ediciones Clásicas, 2005.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998.

GUR-ZE'EV, Ilan. A *bildung* e a teoria crítica na era da educação pós-moderna. *Linhas Críticas, Revista da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília – UnB*, v. 12, p. 5-22, jan./jun. 2006. Disponível em: < http://www.fe.unb.br/linhascriticas/n22/A_BILDUNG_E.htm>. Acesso em: 08 fev. 2008.

H

HAAR, James. Music of the spheres. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* v. 17. London: McMillan, 2001. p. 487-488.

HAERLE, Dan. *Scales for jazz improvisation*. Lebanon, Indiana: Studio Publications Recordings, 1975.

HAJDUK, John C. Tin Pan Alley on the march: Popular music, World War II, and the quest for a great war song. *Popular Music and Society*, n. 26, v. 4, p. 497-512, 2003.

HALL, Rachel Wells. Geometrical music theory. *Perspectives, Music Theory*. v. 320, n. 5874, p. 328-329. 2008. Disponível em: <http://www.sciencemag.org/cgi/reprint/320/5874/328.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. [1854]. Lisboa: Edições 70, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical, uma contribuição para a revisão da estética musical*. [1891]. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

HARDING, James M. Adorno, Ellison, and the critique of jazz. *Cultural Critique*, n. 31, p. 129-158, 1995.

HARMONIA Funcional (Apostila). [197-?]. 27 p. (Mimeo).

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical*: Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1990.

HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music*: a renewed dualist theory and an account of its precedents. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

HARRISON, Daniel. Supplement to the theory of augmented-sixth chords. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n. 2. p. 170-195, 1995.

HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven*: markedness, correlation, and interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. London: Swan Sonnenschein, 1888. Disponível em: <http://www.archive.org/details/natureharmonyan00haupgoog>. Acesso em: 28 dez. 2008.

HAYES, Deborah. Rameau's "Nouvelle Méthode". *Journal of the American Musicological Society*, v. 27, n. 1. p. 61-74, 1974.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas* em compêndio (1830). Volume II - *Filosofia da natureza*. São Paulo: Loyola, 1997.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. London: Longmans, Green, And Co. 1895. Disponível em: <http://www.archive.org/details/onsensationston02helmgoog>. Acesso em: 29 mai. 2009.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HERDER, Ronald. *1,000 Keyboard Ideas: From the Editors of Sheet Music Magazine, Keyboard Classics Magazine & The Piano Stylist*. Katonah, NY: Ekay Music, 1990.

HERLINGER, Jan. Medieval canonics. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 168-192.

HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna,* volume I. Barcelona: Antoni Bosch, 1995a.

HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna*, volume II. Barcelona: Antoni Bosch, 1995b.

HINDEMITH, Paul. *Practica de la composición a dos voces*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1962

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. *Historia social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

HOFMANN-ENGL, Ludger. The Tristan chord in context. *Chameleon Group of Composers*, online publication. Mar 2008. Disponível em: <http://www.chameleongroup.org.uk/research/wagner.html>. Acesso em: 05 abr. 2009.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de gênios brilhantes. Brasília: Ed. UNB, 2001.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis*: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2006. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000382848>. Acesso em: 30 mai 2009.

HONSHUKU, Hiroaki. *Jazz theory I.* Cambridge, MA: A-NO-NE Music, 1997a.

HONSHUKU, Hiroaki. *Jazz theory II.* Cambridge, MA: A-NO-NE Music, 1997b.

HORA, Edmundo Pacheco. *As obras de Froberger no contexto do temperamento mesotônico*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2004. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000361534>. Acesso em 12 abr 2008.

HOROWITZ, David A. The perils of commodity fetishism: Tin Pan Alley's portrait of the romantic marketplace, 1920–1942. *Popular Music and Society*, v. 17, n. 1, p. 37-53, 1993.

HORST, Louis. *Formas preclássicas de la danza*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

HOUAISS. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 1.0: Ed. Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

HUANG, Cheng Zhi Anna e CHEW, Elaine. Palestrina Pal: a grammar checker for music compositions in the style of Palestrina. In: CONFERENCE UNDERSTANDING AND CREATING MUSIC – UCM, 5th, 2005 Caserta, Anais… Caserta, 2005.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HYER, Brian. Reimag(in)ing Riemann. *Journal of Music Theory*, v. 39, n.1, p. 101-138, 1995.

HYER, Brian. Second immediacies in the *Eroica*. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 77-104.

HYER, Brian. *Tonal intuitions in "Tristan und Isolde".* Ph.D., Yale University, 1989 .

HYER, Brian. Tonality. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 726-751.

HYER, Brian. Tonality. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102>. Acesso em: 12 mar. 2007.

I

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Comunicações e Artes*, São Paulo, v. 13, p. 111-124, 1984.

IRIARTE, Rita (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987.

ISACOFF, Stuart. *Temperament.* How music became a battleground for the great minds of western. New York: Vintage, 2003.

ITUASSU, Arthur. Rousseau, *Sturm und Drang*, civilização e barbárie: representação do embate entre culturas e a atualidade das discussões acerca do Iluminismo francês. *Revista ALCEU*, v. 2, n. 4, p. 173-190, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Ituassu.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2008.

J

JACOBS, Robert L. Beethoven and Kant. *Music & Letters*, v. 42, n. 3, p. 242-251, Jul. 1961.

JACQUEMARD, Simone. *Pitágoras e a harmonia das esferas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

JACQUES, Mário Jorge. *O glossário do jazz*. São Paulo: Ed. Biblioteca24x7, 2009

JAEGER, Werner Willelm. *Paidéia:* a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAFFE, Andrew. *Jazz harmony*. Advance Music, 1996.

JANK, Helena. E chorou amargamente... Figuras retórico-musicais e a expressão de extremo pesar, na *Johannes-Passion* de J. S. Bach. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Instituto de Artes, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/>. Acesso em: 03 set. 2007.

JASEN, David A. *Tin Pan Alley*: An encyclopedia of the golden age of american song. New York: Routledge, 2003

JAVIER, Ramirez Miguel. *Analytic approaches to the music of Anton Bruckner:* Chromatic third-relations in selected late compositions. Ph.D., The University of Chicago, 2009.

JENSEN, Claudia R. A theoretical work of late seventeenth-century muscovy: Nikolai Diletskii's "Grammatika" and the earliest circle of fifths. *Journal of the American Musicological Society*, v. 45, n. 2, p. 305 -331, 1992.

JEPPESEN, Knud. The style of Palestrina and the dissonance. Mineola, New York: Dover Publications, 2005.

JOBIM, Tom. *Águas de março*, partitura manuscrita, 1972. Disponível em <http://www.jobim.com.br/partituras/aguas_de_marco/aguasmarco_part.html>. Acesso em: 03 abr. 2010.

JONES, Andrew V. Giacomo Carissimi. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04932>. Acesso em: 3 mar 2009.

JONES, David Wyn. Dança e balé. In: LANDON, H.C. Robbins (Org.). *Mozart um compêndio*: guia completo da música e da vida de Wolfgang Amadeus Mozart. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996. p. 320-328.

JORGENSON, Dale. A résumé of harmonic dualism. *Music & Letters*, v. 44, n. 1. p. 31-42, 1963.

JULIEN, Patricia. *The structural function of harmonic relations in Wayne Shorter's early compositions*: 1959–1963. PhD, University of Maryland–College, 2003.

JUNG, Carl G. (org). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

K

KAFKER. Frank A. A list of contributors to Diderot's Encyclopedia. *French Historical Studies*, v. 3, n. 1, p. 106-122, 1963.

KAHN, Ashley. *A Love supreme:* a criação do álbum clássico de John Coltrane. São Paulo: Ed. Barracuda, 2007a.

KAHN, Ashley. *Kind of Blue:* a história da obra prima de Miles Davis. São Paulo: Ed. Barracuda, 2007b.

KAPP, Silke. *Non satis est*: Excessos e teorias estéticas no esclarecimento. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the polarity of sound and tonality.* The logic of harmony. Victoria: Harold Fabrikant, 2007.

KEEFE, Simon P. (Ed.). *The Cambridge companion to Mozart*. Cambridge:Cambridge University Press, 2003.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KERNFELD, Barry (Ed). Coltrane. In: KERNFELD, Barry (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, 2008. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J541800pg1>. Acesso em: 12 nov. 2008.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 209-237.

KIELIAN-GILBERT, Marianne. Interpreting schenkerian prolongation. *Music Analysis*, v. 22, n. 1-2, p. 51-104, 2003.

KINDERMAN, William e KREBS, Harald. *The second practice of nineteenth-century tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

KINTZLER, Catherine. *Poétique de L'Opera Français*: de Corneille à Rousseau. Paris: Éditions Minerve, 2006.

KIRNBERGER, Johann Philipp. The true principles for the practice of harmony. Tradução: David W. Beach e Jurgen Thym. *Journal of Music Theory*, v. 23, n. 2, p. 163-225, Autumn, 1979.

KIVY, Peter. What was Hanslick denying? *The Journal of Musicology*, v. 8, n. 1, p. 3-18, 1990.

KLIEWER, Vernon Lee. *The concept of organic unity in music criticism and analysis*. Ph.D., Indiana University, 1961.

KLUMPENHOUWER, Henry. Dualist tonal space transformation in nineteenth-century musical thought. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 456-476.

KOBBÉ, Gustave. *O livro completo da Ópera*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1991.

KOCH, Heinrich Christoph. *Introductory essay on composition.* The mechanical rules of melody. New Haven: Yale University Press, 1983.

KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer anleitung zur composition* (Rudolstadt, 1782-93). Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. (*fac-simile*)

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*: introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Ricordi, 1980.

KOHS, Ellis B. *Musical Form*: Studies in analysis and synthesis. Boston: Houghton Mifflin Company, 1976.

KOPP, David. *A comprehensive theory of chromatic mediant relations in mid-nineteenth-century music* Ph.D., Brandeis University, 1995a.

KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KOPP, David. On the function of function. *Music Theory Online*, v.1, n.3, 1995b. Não paginado. Disponível em: <http://mto.societymusictheory.org/docs/index-author.html>. Acesso em: 04 fevereiro 2006.

KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony, with an introduction to twentieth-century music*. New York: McGraw-Hill, 2004.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

KRAUS, Joseph Charles. *Contexts for chromatic third relations in the late string quartets and quintets of Wolfgang Amadeus Mozart*. Ph.D., The University of Rochester, Eastman School of Music, 1987.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira*: da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

KREBS, Harald. *Third relation and dominant in late 18th- and early 19th-century music*. Ph.D. dissertation, Yale University, 1980.

KREMER, Joseph-François. Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie*. Paris: Merididens Klincksoeck, 1986. p. XI-LXXV.

KRÖGER, Pedro *et al*. Musicologia computacional aplicada à análise dos corais de Bach. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 18, 2008, Salvador. *Anais*... Salvador, 2008. p. 542-547. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS487-Kroger et al.pdf> Acesso em: 21 jul. 2009.

KRÜGER, Fernanda e MATTOS, Fernando Lewis. *O acorde de sexta napolitana*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2009. Disponível em: <http://www.4shared.com/dir/qZ1C4Cao/HARMONIA.html>. Acesso em: 23 mar. 2010.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical.* Barcelona: Editorial Labor, 2003.

KUHN, Thomas Samuel. *La tensión esencial, estudios sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

KUNZE, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Ed., 1990.

L

LA CERDA, César A. de. *Armonia tonal moderna*. México: edição do autor, 1984.

LA MOTTE, Diether de. *Armonía.* Barcelona: Editorial Labor, 1993.

LA VERNE, Andy. Twelve Steps to Giant Steps. *Keyboard*, p. 56-75, November 1996.

LACERDA, Marcos Branda. Breve resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg para a análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v.2, n. 1, out. 1997. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html#CVB>. Acesso em: 15 abr. 2000.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte.* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1986.

LANCIA, Julio César. Forma teleológica e minimalismo musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/>. Acesso em: 08 set. 2007.

LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. New York, Taylor & Francis e-Library, 2002.

LANDI, Marcio Spartaco. *Lições de contraponto segundo a arte explicada de André da S. Gomes.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Ed. Ltda, 2006.

LARUE, Jan. *Analisis del estilo musical.* Barcelona: Labor, 1989.

LARUE, Jan. Bifocal tonality: an explanation for ambiguous baroque cadences. *The Journal of Musicology*, v. 18, n. 2, p. 283-294, Spring 2001.

LAUAND, Jean. Boécio e o *De Trinitate*, estudo introdutório e tradução. *Ruah - Revista do Instituto de Teologia da Diocese de Santo André*, Santo André, v. 1, p. 33-52, 2005. Disponível em: <http://www.hottopos.com/convenit5/lauan.htm>. Acesso em: 12 maio 2005.

LAUAND, Jean. Rábano Mauro e o significado místico dos números. *Videtur*, Porto, n. 23, p. 43-44, 2003.

LAUDON, Robert T. The debate about consecutive fifths: A context for Brahms's manuscript “Oktaven und Quinten”. *Music & Letters*, v. 73, n. 1, p. 48-61, Feb. 1992.

LAWN, Richard e HELLMER, Jeffrey. *Jazz*: *theory and practice*. Los Angeles: Alfred Pub. Co, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LEITE, Thiago Soares. A questão da transcendentalidade da noção de *pulchrum* [o belo] na filosofia de Tomás de Aquino. *Intuitio,* Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 233-244, 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/teo/ojs/index.php/intuitio/article/view/5384/3953>. Acesso em: 2 set. 2009.

LEMAN, Marc. The ontogenesis of tonal semantics: results of a computer study. In: TODD, Peter M., e LOY, D. Gareth. *Music and connectionism*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991, p. 100-127.

LENDVAI, Ernö. *Béla Bartók.* Un análisis de su música. Barcelona: Idea Books, S.A., 2003.

LEPPERT, Richard. Music and mass culture: commentary. In: ADORNO, Theodor. *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. p. 327-372.

LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal.* Madrid: Akal, 2003.

LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. New York: Oxford University Press, 2001.

LESCOURRET, Marie-Anne. De Schiller a Schönberg: a idéia moral do ideal poético. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 259-273.

LESTER, Joel. *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.

LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.

LESTER, Joel. *Harmony in tonal music.* Volume II: Chromatic Practices. New York: Knopf, 1982.

LESTER, Joel. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 753-777.

LESTER, Joel. Resenha do livro: Synopsis of New Music de Johannes Lippius. *Journal of Music Theory*, v. 23, n. 2, p. 310-315, Autumn 1979.

LESTER, Joel. The recognition of major and minor keys in German theory, 1680-1730. *Journal of Music Theory*, v. 22, n. 1, p. 65-103, Spring 1978.

LEVINE, Mark. *The jazz piano book.* Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas: o cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura.* O belo. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura.* O paralelo das artes. v. 7. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIEBMAN, Dave. *A chromatic approach to jazz harmony and melody.* Rottenburg, N.: Advance Music, 2001.

LIGON, Bert. *Connecting chords with linear harmony*: a study of three basic outlines used in jazz improvisation and composition, based on a study of hundreds of examples from great jazz artists. Lebanon: Houston Pub, 1996.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. Música, experiência e memória: o desenvolvimento da partitura e as margens do processo. *Revista Resgate*, n. 18, p. 83-98, 2009.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *Um universo de pensamentos musicais na escrivaninha de um sociólogo*: Max Weber e "Os fundamentos racionais e sociológicos da música". Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2010. (Dissertação de Mestrado).

LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. *Policordes:* sistematização e uso na música popular. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000406378>. Acesso em: 08 fev. 2008.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de. *Harmonia*: uma abordagem prática. São Paulo: edição do autor, 2008.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer*: As estratégias octatônicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://www.paulolima.ufba.br/>. Acesso em: 03 jul. 2009.

LINDBERG, Ulf. Popular modernism? The 'urban' style of interwar Tin Pan Alley. *Popular Music*, v. 22, n. 3, p. 283-289, 2003.

LINFIELD, Eva. Modulatory techniques in seventeenth-century music: Schütz, a case in point. *Music Analysis*, v. 12, n. 2, p. 197-214, Jul. 1993.

LIPPMAN, Edward A. *A history of western musical aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.

LIPPMAN, Edward A. Hellenic conceptions of harmony. *Journal of the American Musicological Society*, v. 16, n. 1, p. 3-35, Spring 1963.

LIPPMAN, Edward A. The place of aesthetics in theoretical treatises on music. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W.(Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 217-232.

LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009

LOBO, Edu. *Songbook Edu Lobo.* Editor: Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Ed. 1994

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven:* a música e a vida. São Paulo: Códex, 2004.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais. In: ______. *Obras Literárias, opúsculos* 1. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. p. 139- 211.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, v. 21, n. 1, p. 59-76, 2005. Disponível em: <http://www.geocities.com/lopezcano/Articulos/2005.Mas_alla_intertex.pdf>. Acesso em 18 jun 2007.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. 2000.

LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. *A disciplina Harmonia nas escolas de música*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. (Dissertação de Mestrado em Educação).

LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the history of ideas*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LOWINSKY Edward E. *Tonality and atonality in sixteenth-century music.* Berkeley: University of California Press, 1961.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e agudeza nos quartetos de cordas op. 33 de Joseph Haydn*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2005. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000391815 >. Acesso em: 23 jun 2009.

LUCAS, Mônica Isabel. Imitação segundo o *Kantor* Caspar Ruetz (1754). *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 22-36, dez. 2008. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus14/202/202-Lucas.htm>. Acesso em: 10 fev 2010.

LUCAS, Mônica Isabel. O ensaio sobre a imitação da natureza na música de Johann Adam Hiller (1754). *Revista do Conservatório de Música* da UFPel, n. 2, p. 27-46, Pelotas, 2009. Disponível em: <http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos2_pdf/Artigo03.pdf>. Acesso em: 10 fev 2010.

LYON, James. *The elements of harmony*. Oakville (Canada): The Frederick Harris Music Co. Ltda, 1920. Disponível em: <http://www.archive.org/details/elementsofharmon00lyonuoft>. Acesso em: 18 jun. 2009.

LYRA, Carlos. *Harmonia prática da bossa-nova*: método para violão. São Paulo: Irmaos Vitale, 2000.

M

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, 2008. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/teses/Musica>. Acesso em: 08 jun. 2010.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur e TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro:* violão e guitarra na música instrumental brasileira. Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado em Música).

MANN, Thomas. *Doutor Fausto:* a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MANN,Alfred. Schubert's lesson with Sechter. *19th-Century Music*, v. 6, n. 2, p. 159-165, 1982.

MANUEL, Peter. From Scarlatti to "Guantanamera": Dual tonicity in spanish and latin american musics. *Journal of the American Musicological Society*, v. 55, n. 2, p. 311-336, 2002.

MARIANO, César Camargo. Entrevista concedida a Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental. 2009. Disponível em: <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Acesso em: 11 maio 2009.

MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (org.). *Kant e a música*. São Paulo: Barcarola, 2010.

MARROQUÍN, Lucía Díaz. La disonancia y otras desviaciones del discurso en la poética literaria, musical y gestual del culto a la Razón (De la norma de Zarlino a la gestualidad de la Zarabanda). Revista de literatura, v. 71, n.141, p. 57-84, 2009. Disponível em: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/77/83>. Acesso em: 08 jun. 2010.

MARTIN, Henry. *Charlie Parker and thematic improvisation.* Institute of Jazz Studies Rutgers – The State University of New Jersey, 1996.

MARTIN, Henry. Jazz theory and analysis. An introduction and brief bibliography. *ZGMTH* (Zeitschrift *der Gesellschaft für Musiktheorie*), v. 2, n. 2–3, p. 169-171. Hildesheim: Olms, 2005. Disponível em: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/pdf/523.aspx>. Acesso em: 06 fev. 2008.

MARTINEZ, Alejandro. Teoría y experiencia musical: consideraciones entorno a la noción de “estructura" en música. In: FORUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL DA PUC-SP, 2000, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/sumario.htm#>. Acesso em: 16 out. 2005.

MARTINS, Fred e GILLY, Ricardo**.** Chico Buarque, transcrições. In *Songbook Chico Buarque*. v. 1., editor: Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar 1999.

MARVIN, William. Subverting the conventions of number opera from within: hierarchical and associational uses of tonality in act I of Der fliegende Holländer. In: BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET, Alex e WAGNER, Gottfried. Richard Wagner for the new millennium: essays in music and culture. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 71-90.

MARX, Adolf Bernhard. *Die lehre von der musikalischen komposition* (4 vols.), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837–47. Disponível em: <http://www.archive.org/search.php?query=Die%20Lehre%20von%20der%20musikalischen%20Komposition>. Acesso em: 18 jun. 2009.

MARX, Adolf Bernhard. *Musical form in the age of Beethoven*. Selected writings on theory and method. Cambridge University Press, 1997.

MASEDA, Eduardo Péres. *Música como Idea, música como destino*: Wagner – Nietzsche. Madrid: Ed. Tecnos, 1993.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATHIESEN, Thomas J. (Ed.). Greek views of music. In: STRUNK, W. Oliver e TREITLER, Leo (Ed.). *Source readings in music history*. New York: Norton, 1998. p. 3-109.

MATHIESEN, Thomas J. Greek music theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 109-135.

MATHIESEN, Thomas J. Harmonia and ethos in ancient greek music. *The Journal of Musicology*, v. 3, n. 3, p. 264-279, 1984.

MATTAX, Charlotte. *Accompaniment on theorbo and harpsichord: Denis Delair's treatise of 1690*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os Pitagóricos*. São Paulo: Paulus, 2007

MATTOS, Fernando Lewis. *Ampliação dos processos harmônicos na música tonal.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2009a. Disponível em: <http://www.4shared.com/dir/qZ1C4Cao/HARMONIA.html>. Acesso em: 23 mar. 2010.

MATTOS, Fernando Lewis. *O acorde de quinta aumentada*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2009c. Disponível em: <http://www.4shared.com/dir/qZ1C4Cao/HARMONIA.html>. Acesso em: 23 mar. 2010.

MATTOS, Fernando Lewis. *Teorias sobre o movimento harmônico*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2009b. Disponível em: <http://www.4shared.com/dir/qZ1C4Cao/HARMONIA.html>. Acesso em: 23 mar. 2010.

McCARTIN, Brian J. Prelude to musical geometry. *The College Mathematics Journal*, v. 29, n. 5, p. 354-370, 1998.

McKINNEY, Tamara A. *Theory and practice:* Rameau's fundamental bass applied to the contemporary French overture. University of Cincinnati, 2004 (Master of Music).

McKINNON, James (Ed.). The early christian period and the latin middle ages. In: STRUNK, W. Oliver e TREITLER, Leo (Ed.). *Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1998. p. 113-278.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

MEEÙS, Nicolas. *Análise schenkeriana*. Traduzido do francês por Luciane Beduschi. 2009 (Mimeo). Disponível em: <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/SchenkerUnicamp/index.html>. Acesso em: 27 out. 2009.

MEEÙS, Nicolas. Polyphonie, harmonie, tonalité. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (Org.). *Musiques: une encyclopédie pour le XXI*^{e} *siécle.* Les savoirs musicaux. Actes Sud; Cité de la musique, 2004. v. 2, p. 116-133.

MEEÙS, Nicolas. Toward a post-schoenbergian grammar of tonal and pre-tonal harmonic progressions. *Music Theory Online*, v. 6, n. 1, 2000. Não paginado. Disponível em: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.1/toc.6.1.html>. Acesso em: 28 dez. 2007.

MEEÙS, Nicolas. Vecteurs harmoniques: Essai d'une systématique des progressions harmoniques. *Fascicules d'Analyse Musicale* v.1, n.3, p. 87-106, 1988. Disponível em: <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Textes/NMVH.pdf> Acesso em: 31 jun. 2009.

MEKEEL, Joyce. The harmonic theories of Kirnberger and Marpurg. *Journal of Music Theory*, v. 4, n. 2, p. 169-193, 1960.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 11, 2007. Disponível em: < http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/14/14-mello-genero.html>. Acesso em: 05 mar. 2010.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENDES, André Nobre. A tonalidade no século XX. *Cadernos do Colóquio – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, v. 1, n. 4, 2001.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical*: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo: EDUSP, 1994.

MENESCAL, Roberto. CD Julie is her name. *Guitar Player*, São Paulo, 28 mar. 2008. Disponível em: <http://guitarplayer.uol.com.br/eurecomendo/view.asp?id=1225>. Acesso em: 20 mar. 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A "origem do samba" como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, UFSC, 1995.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, UFSC, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Les Batutas*, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista brasileira de Ciências Sociais.* v. 20, n. 58, p. 177-196, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n58/25634.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2009.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*: tratado sobre as entidades harmônicas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Flo. *Música maximalista*: ensaio sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

MERHY, Silvio Augusto. *Bossa Nova*: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil. 2001. Disponível em: < http://silviomerhy.mus.br/trabalhos-publicados/>. Acesso em: 21 mai. 2010.

MERHY, Silvio Augusto. Letra, melodia, arranjo: componentes em tensão em *O morro não tem vez* de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 90-98, jul. dez. 2010.

MERHY, Silvio Augusto. Manual de harmonia de Igor Vladimirovitch Spossobin: a tradução para o português. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais*... Curitiba, 2009, p. 801-803. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais.php>. Acesso em: 26 ago. 2010.

MERSENNE, Marin. *Traité de l'harmonie universelle* (1636-37). Paris: Fayard, 2003.

MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois Passos, 2005.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música.* Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música.* Madrid: Alianza Editorial, 2001.

MICHELI, Gianni. Natureza. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 18. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. p. 11-54.

MICHELS, Ulrich (Org.). *Atlas de música, I*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

MICKELSEN, William Cooper e RIEMANN, Hugo. *Hugo Riemann's theory of harmony* a study by William C. Mickelsen and *History of music theory*, book III by Hugo Riemann. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.

MIDDLETON, Richard. 'Play it again Sam': some notes on the productivity of repetition in popular music. *Popular Music*, v. 3, p. 235-270, 1983.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music.* Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MILLER, John Gabriel. *The death and resurrection of function*. PhD, Ohio State University, 2008. Disponível em: <http://0-etd.ohiolink.edu.roc.rodmanlibrary.com/view.cgi?acc_num=osu1217299779>. Acesso em: 13 set. 2009.

MILLER, Ron. *Modal jazz composition & harmony*. v.1. Rottenburg: Advance Music, 1992.

MILLER, Ron. *Modal jazz composition & harmony*. v.2. Rottenburg: Advance Music, 1997.

MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio. Guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MIYARA, Federico. La música de las esferas: de Pitágoras a Xenakis... y más acá. In: COLOQUIOS DEL DEPARTAMENTO DE MATEMÁTICA, Facultad de Ingeniería, Universidad Nacional de Rosario, p. 1-19, 2005. Disponível em: <http://www.eie.fceia.unr.edu.ar/~acustica/biblio/esferas.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2006.

MOCK, Don. *Guitar secrets: melodic minor revealed*. Miami, FL: Warner Bros. Publications, 1998.

MOCK, Don. *Artful arpeggios*: creative substitution principles for improvising. Milwaukee: Hall Leonard, 1977.

MODIRZADEH, Hafez. Aural archetypes and cyclic perspectives in the work of John Coltrane and ancient chinese music theory. *Black Music Research Journal*, v. 21, n. 1, p. 75-106, 2001.

MÓDOLO, Parcival. Música: Explicatio textus, prædicatio sonora. *Revista Fides Reformata*, São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, v. 1/1, jan./jun. 1996. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/teologia/fides/vol01/Parcival_1.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2007.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, 1975. p. 109-166.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MONTGOMERY, David L. The myth of organicism: from bad science to great art. *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 1, p. 17-66, Spring 1992.

MOONEY, Michael Kevin. Hugo Riemann's debut as a music theorist. *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 1., p. 81-99, 2000.

MOONEY, Michael Kevin. Klang (ii). In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2008. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53776>. Acesso em: 18 set. 2008.

MOONEY, Michael Kevin. *The "table of relations" and music psychology in Hugo Riemann's harmonic theory* Ph.D., Columbia University, 1996.

MOORE, Allan. Patterns of harmony. *Popular Music*, v. 11, n. 1, p. 73-106, 1992.

MOORE, Allan. The so-called 'flattened seventh' in rock. *Popular Music*, .v. 14, n. 2, p. 185-201, may, 1995.

MOREIRA JÚNIOR, Nilton Antônio e BORÉM, Fausto. Traços do ragtime no choro *Segura ele* de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 93-102, jan. jun. 2011.

MORENO, Jairo. Subjectivity, interpretation, and irony in Gottfried Weber's analysis of Mozart's "Dissonance" quartet. *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 1, p. 99-120, Spring, 2003.

MORENO, Jairo. *Subjects, and Objects*: the construction of musical thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MORENO, Jairo. Challenging views of sequential repetition: *From Satzlehre to Melodielehre. Journal of Music Theory*, v. 44, p. 127-169, 2000.

MORGAN, Robert P. Dissonant prolongation: theoretical and compositional precedents. *Journal of Music Theory*, v. 20, n. 1, p. 49-91, 1976.

MÓRICZ, Klára. The ambivalent connection between theory and practice in the relationship of F. Liszt & F.- J. Fétis. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 35, v. 4, p. 339-420, 1993-1994

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

MORRISON, Simon Alexander. *Russian Opera and the symbolist movement*. Berkeley: Univ. of California Press, 2002.

MORRISON, Simon Alexander. Skryabin and the impossible. J*ournal of the American Musicological Society*, v. 51,n.. 2, p. 283-330, Summer, 1998.

MOYER, Birgitte Plesner Vinding. *Concepts of musical form in the nineteenth century with special reference to A.B. Marx and sonata form*. Ph.D., Stanford University, 1969.

MURATA, Margaret (Ed.). The baroque era. In: STRUNK, W. Oliver e TREITLER, Leo (Ed.). *Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1998. p. 511-734.

N

NAGORE, Maria. El análisis musical: entre el formalismo y la hermenêutica. *Revista Músicas al Sur*, n. 1, 2004. Disponível em <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. Acesso em: 22 nov. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007a.

NAPOLITANO, Marcos. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur. *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007b. p. 119-139.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Amós. Modernismo e discursos pós-modernos no Brasil. *Impulso - Revista de Ciências Sociais e Humanas*, Piracicaba, Editora Unimep, n. 29, v. 13 (Modernidade & Pós-Modernidade), p. 169-183, 2001. Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp29art12.pdf>. Acesso em: 18 set. 2007.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita*: o que seu piano revelou. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001. (Dissertação de Mestrado em Música). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000246940>. Acesso em: 17 abr. 2008.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira*: arranjo e interpoética na música popular. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008. (Tese de Doutorado).

NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 245-271, 1984.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 272-297, 1984c.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 9, p. 5-46, 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_01.pdf>. Acesso em: 09 abr 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005a.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 11, p. 5-18, 2005b. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/Vol11_cap_01.pdf>. Acesso em: 09 abr 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. *OPUS*, Porto Alegre, v. 2, n.2, p. 50-58, 1990. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus2/opus2-6.pdf>. Acesso em: 14 ago 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 331-356, 1984b.

NAUS, Wayne J. *Beyond functional harmony.* Rottenburg: Advance Music, 1998.

NEAL, Jocelyn. Popular music analysis in american music theory. *ZGMTH* (*Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*), v. 2, n. 2–3, p. 173-180. Hildesheim: Olms, 2005. Disponível em: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/pdf/524.aspx>. Acesso em: 06 fev. 2008.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: organicism and analysis. In*:* HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 409-433.

NEIGHBOUR, Oliver (e outros). *Segunda escola vienense*. Porto Alegre: L&PM, 1990.

NESTROVSKI, Arthur. O samba mais bonito do mundo. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 4/5, p. 130-143, 2003.

NETO, José Borges. Música é linguagem? *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 9, 2005. Não paginado. Disponível em: < http://www.rem.ufpr.br/REMv9-1/borges.html>. Acesso em: out. 2007.

NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.

NETTLES, Barrie. *Harmony 1*. Boston: Berklee College of Music, 1987a.

NETTLES, Barrie. *Harmony 2*. Boston: Berklee College of Music, 1987b.

NETTLES, Barrie. *Harmony 3*. Boston: Berklee College of Music, 1987c.

NEWARK, Cormac. Metaphors for Meyerbeer. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 127, n. 1, p. 23-43, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner.* Um problema para músicos. Porto: RÉS-Ed.. s/d.

NIETZSCHE, Friedrich. Os pitagóricos. In: Coleção Os Pensadores, vol. I, *Os Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 61-63.

NOGUEIRA, Ilza. A articulação entre a reflexão teórica e a prática composicional na tradição ocidental. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 19-43, 1994-95.

NOGUEIRA, Marcos. Metáforas de movimento musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. Anais... Curitiba, 2009, p. 757-760. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais.php>. Acesso em: 26 ago. 2010.

NOGUEIRA, Maria Alice e NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NOLAN, Catherine. Music theory and mathematics. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 272-304.

NORTON, Richard. *Tonality in Western Culture*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1984.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen*: Fragmentos, diálogos, monólogo. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-74.

NUNES, Jordão Horta. *Diderot e as analogias musicais*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvin. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Instituto de Artes, Unicamp, 2005. (Dissertação de Mestrado).

O

OETTINGEN, Arthur Joachim von. *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*. Leipzig: Verlag von W. Glaser, 1866. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10062/2923>. Acesso em: 23 mar. 2010.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. *Revista África*, 21-22, USP, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/cea/revista/africa_022/af04.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2008.

OLIVEIRA, Érico Andrade; ASSIS NETO, Fernando Raul. Extensão e *mathesis universalis* em Descartes. *Studium* (Instituto Salesiano de Filosofia), v. 09, p. 43-62, 2006.

OLIVEIRA, Heitor. Composição musical e metáforas conceituais: esquemas cognitivos, modelos conceituais e mesclagem conceitual. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 18, 2008, Salvador. *Anais*... Salvador, 2008. p. 218-222. Disponível em: < http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM422%20-%20Oliveira.pdf> Acesso em: 21 jul. 2009.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. Formalismo e funcionalismo: fatias da mesma torta. *Sitientibus*, Feira de Santana, n.29, p. 95 – 104, jul./dez. 2003.

OLIVEIRA, Luis Felipe e MANZOLLI Jônatas. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Instituto de Artes, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/semiotica/semiot_LFOliveira_JManzolli.pdf>. Acesso em: 03 set. 2009.

OLIVEIRA, Luis Felipe *et al*. Classificação de acordes invertidos por mapas auto-organizados de kohonen. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS – SINCOM, 1, 2005, Curitiba. *Anais*... Curitiba: Deartes - UFPR, 2005. v. 1. p. 304-310.

OLIVEIRA, Luis Felipe. *A emergência do significado em música*. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).

OLIVEIRA, Marilena de; OLIVEIRA, J. Zula de. *Harmonia funcional.* São Paulo: Cultura Musical, 1978.

ORTIZ Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia.* São Paulo: Ática, 1983.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.

OTTAWAY, Hugh. La Ilustracion y la Revolución. In: ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis (Org.). *Historia general de la música* v. 3. Madrid: Alpuerto S.A., 1982. p. 11-140.

OTTMAN, Robert. *Advanced harmony:* theory and practice. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.

OWENS, Jessie Ann. Music historiography and the definition of "Renaissance". *Notes*, 2nd Ser., v. 47, n. 2, p. 305-330, Dec. 1990.

P

PACHECO JÚNIOR, Genil de Castro. "*Que acorde é esse aí?*" *Pluralidade*: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas. (Dissertação de mestrado). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PACHECO JÚNIOR, Genil de Castro. *Pluralidade*. Brasília, 2009. (Mimeo).

PADDISON, Max. Music as ideal: the aesthetics of autonomy. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 318-343.

PADDISON, Max. The critique criticised: Adorno and popular music. *Popular Music*, v.2, p. 201-218, 1982 .

PALISCA , Claude V. e BENT, Ian D. "Theory, theorists". In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online: Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44944>. Acesso em: 14 fev. 2009.

PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1991.

PALISCA, Claude V. *Studies in the history of Italian music and music theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Martins Fontes, São Paulo, 1989.

PARKER, D. C. Balzac, the musician. *The Musical Quarterly*, v. 5, n. 2, p. 160-168, 1919.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do som*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado e PASCOAL, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia.* São Paulo: Companhia Ed. Paulista (e-book), 2000.

PAUL, Charles B. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the musician as philosophe. *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 114, n. 2, p.140-154, Apr. 13, 1970.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PAZ, Otávio. O uso e a contemplação. *Revista Raiz*, São Paulo, Ed. Cultura em Ação Ltda., n. 3, p. 82-89, 2006.

PEASE, Frederick e PULLIG, Ken. *Modern jazz voicings*: arranging for small and medium ensembles. Boston: Berklee Press, 2001.

PEASE, Frederick. *Jazz composition: theory and practice*. Boston, MA: Berklee Press, 2003.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2005. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000372987 >. Acesso em: 20 jun 2008.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A mousiqué das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PERSONE, Pedro Aurélio. *A interpretação das obras "non mesures" para cravo, explicadas segundo as leis da retórica*. Instituto de Artes, Unicamp, 1996. (Dissertação de Mestrado).

PESSEN, Edward. The great songwriters of Tin Pan Alley's golden age: A social, occupational, and aesthetic inquiry. *American Music*, n. 3, n. 2, p. 180-197, 1985.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PHIPPS, Graham H. The tritone as an equivalency: a contextual perspective for approaching Schoenberg's music. *The Journal of Musicology*, v. 4, n. 1, p. 51-69, 1985-1986.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. In: SIMPÓSIO DE PESQUSIA EM MÚSICA 2007 (SIMPEMUS), 2007, Curitiba. *Anais*... Curitiba: DeArtes, 2007. p. 22-33.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*: todos os passos de um conceito. São Paulo, Ed. 34, 2003.

PISTON, Walter e DEVOTO, Mark. *Harmony*. London: Victor Gollancz, 1991

PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.

PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1990.

PLATZER, Frédéric. *Compêndio de música*. Lisboa: Edições 70, 2001.

PÖHLERT, Werner. *Basic harmony & basic harmonical mode of thinking.* Bensheim: Werner Pöhlert, 1994.

POLETTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958*. Universidade Federal do Paraná, 2004. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: < http://teses.musicodobrasil.com.br/tom-jobim-e-a-modernidade-musical-brasileira-1953-1958-.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2010.

POLLACO. *Harmonia*. São Paulo: Ed. HMP, 2007.

PORTER, Lewis. *John Coltrane:* His life and music. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

POUND, Ezra. *Antheil and the treatise on harmony*. Chicago, Pascal Covici, 1927. Disponível em: < http://www.archive.org/details/antheiltreatiseo00poun>. Acesso em: 18 mar. 2010.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

POUTIGNAT, Philipp e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. Seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

POWERS, Harold S. Language models and musical analysis. *Ethnomusicology*, v. 24, n. 1, p. 1-60, Jan. 1980.

PRADO, Márcio Roberto do. Um homem em toda a sua verdade: Rousseau, gênio e ficção. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Reflexos de Rousseau.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 137-152.

PRATT, George. *The dynamics of harmony*: principles and practice. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PRÉ-SOCRÁTICOS. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, 1).

PROCTOR, Gregory Michael. *Technical bases of nineteenth-century chromatic tonality*: A study in chromaticism. Ph.D., Theory, Princeton University, 1978.

PROUT, Ebenezer. *Harmony:* Its theory and practice. London: Augener, 1889. Disponível em: <http://www.archive.org/details/harmonyitsthe00prouuoft>. Acesso em: 18 jun. 2009.

PUCCI, Bruno. A filosofia e a música na formação de Adorno. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 377-389, ago. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a03v2483.pdf >. Acesso em: 29 nov. 2006.

Q

QUEIROZ, Alexei Alves de. Uma notação musical para representação de progressões harmônicas utilizando grafos. *Música Hodie*, Goiânia, v. 9, n.1, p. 31-51, 2009. Disponível em: <http://www.musicahodie.mus.br/9_1/91_02.pdf >. Acesso em: 08 fev. 2010.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical. *Ictus*, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, v. 7, p. 113-136, 2006. Disponível em: < http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/index>. Acesso: 13 mai. 2008.

QUETGLAS, Pere J. La función deíctica de los días de la semana en latín. *Revista de Estudios Latinos* (RELat) v. 1, p. 45-53, 2001. Disponível em: <http://interclassica.um.es/>. Acesso em: 08 nov. 2009.

R

RAMEAU, Jean-Philippe. *Code de musique pratique...*, avec de *nouvelles réflexions sur le principe sonore,* 1760. Disponível em: < http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082246>. Acesso em: 12 fev. 2008.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, 1750. Disponível em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082246>. Acesso em: 12 fev. 2008.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1756-57. Disponível em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83800j>. Acesso em: 12 fev. 2008.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. New York: Dover Publications, 1971.

RAMEAU, Jean-Philippe: *Traite de L'harmonie réduite ci son principe naturel*. París: Klincksieck. 1986.

RAMIRES, Marisa. *A Teoria de Costère*: uma perspectiva em análise musical. São Paulo: edição do autor, 2001.

RAMSEY, Guthrie P. *Race music*: black cultures from bebop to hip-hop. Berkeley: University of California Press, 2003.

RANGEL, Lúcio e MORAES, Pérsio (Ed.). *Revista da música popular*: Coleção completa em fac-símile, Setembro de 1954 a Setembro de 1956. Rio de Janeiro: Funarte, 2006

RATNER, Leonard G. *Classic music*: expression form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.

RATNER, Leonard G. Eighteenth-century theories of musical period structure. *The Musical Quarterly*, v. 42, n. 4, p. 439-454, 1956.

RATNER, Leonard G. Harmonic aspects of classic form. *Journal of the American Musicological Society*, v. 2, n. 3, p. 159-168, 1949.

RATNER, Leonard G. Key definition, a structural issue in Beethoven's music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 23, n. 3, p. 472-483, 1970.

RATNER, Leonard G. *Romantic music:* sound and syntax. New York: Schirmer Books, 1992.

RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology*: the encyclopedia of jazz theory for all musicians. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. I. Das origens a Sócrates. São Paulo: Loyola, 1993.

REEDER, Martha J. *A new view of augmented sixth chords*. Thesis (D.A.), University of Mississippi, 1994.

REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978.

REGER, Max. *Modulation*. Nova York: Dover Publication, 2007.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

REILLY, Jack. *The harmony of Bill Evans*. New York: Unichrom LTD. 1992.

REISE, Jay. Late Skriabin: some principles behind the style. *19th-Century Music*, v. 6, n. 3, p. 220-231, spring, 1983.

REYES, Pedro Redondo. *La Harmónica de Claudio Ptolomeo*: edición crítica con introducción, traducción y comentário. Universidad de Murcia, 2002. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://interclassica.um.es/>. Acesso em: 16 jun. 2009.

REYNOLDS, William H. e WARFIELD, Gerald. *Common-Practice Harmony.* New York, NY: Longman, 1984.

RIBEIRO, Simone Nejaim. O léxico em movimento: comentários sobre neologia e neologismos. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA - CNLF, 8, 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2004. Não numerado. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno13-18.html>. Acesso em: 12 de ago 2007.

RIBEIRO, Vicente Samy. *A função dominante*. Curitiba, 200-. (Mimeo).

RICHTER, Ernst Friedrich. *Lehrbuch der harmonie*: praktische anleitung zu den studien in derselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1853. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=TO0sAAAAYAAJ&dq=Lehrbuch+der+Harmonie+:+praktische+Anleitung+zu&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 18 jun. 2009.

RIDLEY, Aaron. *A filosofia da música*. Temas e variações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

RIEMANN, Hugo [Hugibert Ries]. Musical logic: a contribution to the theory of music. *Journal of Music Theory*, n. 44, n.1, p. 100-126, Spring, 2000.

RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación.* Barcelona: Editorial Labor, 1952.

RIEMANN, Hugo. *Bajo cifrado*: armonía práctica realizada al piano. Barcelona: Editorial Labor, 1951.

RIEMANN, Hugo. *Composición musical: Teoría de las formas musicales.* Barcelona: Editorial Labor, 1943.

RIEMANN, Hugo. *Dictionary of music.* London: Augener, 1908. Disponível em: <http://www.archive.org/details/dictionaryofmusi00riem>. Acesso em: 06 set. 2008.

RIEMANN, Hugo. *Elementos de estética musical*. Madrid: Daniel Jorro Ed., 1914.

RIEMANN, Hugo. *Generalbass-spiels: harmonie-übungen am clavier.* Berlin: Max Hesses Verlag, 1917.

RIEMANN, Hugo. *Grosse Kompositionslehre*. Berlin: W. Spemann, 1902. Disponível em: <http://www.archive.org/details/grossekompositi00riemgoog>. Acesso em: 06 set. 2008.

RIEMANN, Hugo. *Harmony simplified or the theory of the tonal functions of chords*. London: Augener, 1899.

RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.

RIEMANN, Hugo. *History of music theory* (Books I and II). New York: Da Capo Press, 1974.

RIEMANN, Hugo. Ideas for a study "On the imagination of tone". *Journal of Music Theory*, v. 36, n.1, p. 81-117, 1992.

RIEMANN, Hugo. *Teoría general de la música.* Barcelona: Editorial Labor, 1945.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Principios de orquestacion*. Buenos Aires: Ricordi, 1985.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Tratado prático de armonía.* Buenos Aires: Ricord, 1946.

RINK, John. Tonal architecture in the early music. In: SAMSON, Jim (Org.) *Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 78-98.

RIVERA, Benito V. The "Isagoge" (1581) of Johannes Avianius: an early formulation of triadic theory. *Journal of Music Theory*, v. 22, n. 1, p. 43-64, 1978.

RIVERA, Benito V. The seventeenth-century theory of triadic generation and invertibility and its application in contemporaneous rules of composition. *Music Theory Spectrum*, v. 6, p. 63-78, Spring 1984.

RIZEK, Ricardo. Teoria da harmonia em Platão. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 2, p. 251-299, 1998. Disponível em: <http://www.editorahumanitas.com.br/detalhesRSQL.php?cod=29>. Acesso em 15 fev 2010.

ROCHA, Roosevelt Araújo da. *O Peri mousikēs, de Plutarco*: tradução, comentários e notas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2007. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000431822>. Acesso em 15 fev 2010.

ROCHA, Roosevelt Araújo da. Uma introdução à teoria musical na antiguidade clássica. *Via Litterae*, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 138-164, jul./dez. 2009. Disponível em: < http://www.unucseh.ueg.br/vialitterae/>. Acesso em 15 fev 2010.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e a psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 2002.

ROLAND-MANUEL, Alexis (Org.). *Histoire de la musique*. Paris: Editions Gallimard, 1960.

RÓNAI, Laura. Poema, *lied* e variações: as metamorfoses de um ciclo. *Cadernos do Colóquio – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, p. 17-33, 2000. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/33/2>. Acesso em: 10 mar. 2009.

ROSALES, Jacinto Rivera de. Limite e realidade. Os primeiros passos no sistema do idealismo transcendental. In: REY PUENTE, Fernando e VIEIRA, Leonardo Alves (Orgs.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 113-152.

ROSEN, Charles. *A geração romântica.* São Paulo: Edusp, 2000.

ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven.* Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ROSEN, Charles. *Formas de sonata.* Barcelona: Labor, 1987.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*. Escutando o século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROTHGEB, John. The Tristan chord: identity and origin. *Music Theory Online*. v.1., n.1, 1995. Disponível em: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.95.1.1/mto.95.1.1.rothgeb.art>. Acesso em: 6 abr. 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Accord. In: DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond (Ed.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tomo 1, 1751. p. 77-80. Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Diderot_-_Encyclopedie_1ere_edition_tome_1.djvu>. Acesso em: 11 jun. 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Carta sobre a música francesa. *Textos Didáticos*, Campinas, IFCH/ Unicamp, n. 58, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Éditions Minkoff, 1998 [1767]. Disponível em : <http://gallanar.net/rousseau/musique/a-cmusdict.htm>. Acesso em 13. dez. 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes*. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Sixte. In: DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond (Ed.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tomo 15, 1765. p. 235 Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Diderot_-_Encyclopedie_1ere_edition_tome_15.djvu>. Acesso em: 11 jun. 2009.

ROWELL, Lewis. *Introduccion a la filosofia de la musica.* Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUSHTON, Julian. Tierce de Picardie. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* v. 25. Londres: McMillan, 2001. p.469.

RUSSEL, George. *The lydian chromatic concept of tonal organization.* The art and science of tonal gravity. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001.

S

SABATELLA, Marc. *Uma introdução à improvisação no jazz.* Tradução: Cláudio Brandt. 2005. Disponível em: <http://www.jazzbossa.com/sabatella/>. Acesso em: 14 ago. 2006.

SABBAGH, Peter. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*. U.S.A.: Universal Publishers, 2003.

SADLER, Graham. Rameau, Jean-Philippe [1-4]. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* v. 20. London: McMillan, 2001. p. 778-794.

SALAZAR, Adolfo. *La música en la sociedad europea III*. El siglo XIX (1). Madrid: Alianza Editorial, 1984.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

SALZER, Felix. *Audición estructural:* coherencia tonal en la música. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

SALZER, Felix e SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición:* el estudio de la conducción de las voces. Barcelona: Idea Books, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. *Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 2, n. 2, p. 46-71, maio/ago. 1988.

SANTOS, Fabio Saito dos. As funções da harmonia e da melodia na bossa nova e no jazz. *Revista Sonora*, v.1, n. 2 (1), 2008. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/view/12/11>. Acesso em: 03 abr. 2009.

SANTOS, Fabio Saito dos. *Estamos ai*: um estudo sobre as influencias do jazz na bossa-nova. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado em Música).

SANTOS, Rafael dos. O feitio da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 33-43, 2006b. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_03.pdf >. Acesso em: 12 mar. 2008.

SASLAW, Janna K. e WALSH James P. Musical invariance as a cognitive structure: "multiple meaning" in the early nineteenth century. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 211-231.

SASLAW, Janna K. *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit*. Columbia University, 1992. (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://www.4shared.com/file/127199432/3d72e9cd/Janna_Saslaw_dissertation.html>. />. Acesso em: 23 ago. 2009.

SAVIAN FILHO, Juvenal. Filosofia da Música em Boécio: a música como amor. *Discurso, música e filosofia*. Revista do Departamento de Filosofia da USP, n.37, p. 55-74, 2007.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi, Veneza, 1619-1677*. São Paulo: Edusp e Algol Ed., 2008.

SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHENKER, Heinrich. *Free composition (Der Freie Satz)*: of new musical theories and fantasies. v. III. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.

SCHENKER, Heinrich. Organic structure in sonata form. *Journal of Music Theory*, v. 12, n. 2, p. 164-183, 1968.

SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia.* Madrid: Real Musical, 1990.

SCHENKER, Heinrich. *Der freie Satz* III (*anhang: figurentafeln*). Wien: Universal Edition, 1956.

SCHEURER, Timothy E. The Beatles, the Brill Building, and the persistence of Tin Pan Alley in the age of rock. *Popular Music and Society* , n. 20, v. 4, p. 89-102, 1996.

SCHLEGEL, Friedrich von. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHMALFELDT, Janet. Coming to terms: Speaking of phrase, cadence, and form. *Theory Only*, n. 13, v. 1-4, p. 95-115, 1997.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plagio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

SCHNEIDER, Michel. *Músicas nocturnas*: el lado oculto del lenguaje musical. Barcelona: Paidós, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001a.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonia*. Barcelona: Ed. Labor, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia.* São Paulo: Ed. da Unesp, 2001b.

SCHOENBERG, Arnold. *Modelos para estudiantes de composición*: Ejemplos musicales. Ricordi Americana, 1943.

SCHOENBERG, Arnold. My evolution. *The Musical Quarterly*, v. 38, n. 4, p. 517-527, 1952.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber, 1983.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley : University of California Press, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (ZKIF = Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores, XXXI).

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1999.

SCHULLER, Gunter. *O velho jazz*: suas raízes e seu desenvolvimento musical. São Paulo: Cultrix. 1970.

SCHUSTER-CRAIG, John. The major-third system in late-nineteenth and early-twentieth-century russian harmonic practice. In: ANNUAL MEETING, SOCIETY FOR MUSIC THEORY, 22., 1999, Atlanta. *Anais*… Atlanta, 1999. Disponível em: <http://www.societymusictheory.org/html/events/abstracts/smt-99.abstracts/schuster-craig.html>. Acesso em: 10 jan 2008.

SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura geral*: tudo o que se deve saber. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCRUTON, Roger. *Coração devotado à morte*: o sexo e o sagrado em Tristão e Isolda, de Wagner. São Paulo: É Realizações Ed., 2010.

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.

SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Erste abtheilung: Die richtige folge der grundharmonien, oler vom fundamentalbass und dessen umkehrungen und stellvertretern*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1853. Disponível em: <http://www.archive.org/details/diegrundstzeder02sechgoog>. Acesso em: 20 ago. 2009.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Sinais diacr#ticos: música, sons & significados*, São Paulo, USP, n.1, 2004.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical.* São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

SEPPER, Dennis. Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico. In: MONTESINOS, J.; ORDÓÑEZ, J.; TOLEDO, S. (Ed.). *Ciencia y Romanticismo*. Maspalomas, Gran Canaria: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2002. p. 109-132. Disponível em: <http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/fundoro/mhc_indice_romant.htm>. Acesso em: 24 mar. 2007.

SERWER, Howard. Marpurg, Friedrich Wilhelm. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50046>. Acesso em: 14 jun. 2009.

SESSIONS, Roger. *Harmonic practice*. New York: Harcourt, Brace, 1951.

SESSIONS, Roger. Heinrich Schenker's contribution. *Critical Inquiry*, v. 2, n. 1, p. 113-119, 1975.

SHAFTEL, Matthew. Cole Porter's "Night and Day". *Journal of Music Theory*, v. 43, n. 2, p. 315-347, 1999.

SHAW, Arnold. The vocabulary of Tin-Pan Alley explained. *Notes, Second Series*, v. 7, n. 1, p. 33-53, 1949.

SHIRLAW, Matthew. The nature of the minor harmony. *The musical quarterly*, v. 17, n. 4, p. 509-524, 1931.

SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony*: an inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day. London: Novello, 1917. Disponível em: <http://www.archive.org/details/theoryofharmonyi00shir>. Acesso em: 06 set. 2008.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, José Paulo da. *Manual de harmonia*. 6. ed. Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1962.

SILVA, Vladimir. Uma análise da paixão segundo São Lucas de Krzysztof Penderecki. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, p.19-43, 2005. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_02.pdf >. Acesso em: 12 mar. 2010.

SIMMS, Bryan R. New documents in the Schoenberg-Schenker polemic. *Perspectives in New Music*, v. 16, n. 1, p. 110-124, 1977.

SIMMS, Bryan. Choron, Fétis, and the theory of tonality. *Journal of Music Theory*, v. 19, n. 1, p. 112-138, Spring 1975.

SIQUEIRA DE FREITAS, Alexandre. Correspondências musicais e visuais em Prometeu de Scriabin: abertura, temporalidade e tradução intersemiótica. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 5, 2008, Curitiba. *Anais*... Disponível em: < http://people.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2009.

SIQUEIRA DE FREITAS, Alexandre. Um diálogo entre som e imagem: questões históricas, temporais e de interpretação musical. *Música Hodie*, Goiânia, v. 7, p. 29-41, 2007.

SLOBODA, John A. *A mente musical*. A psicologia cognitiva da música. Londrina: Eduel, 2008.

SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns.* New York: Amsco Publications, 1975.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O Cantador:* a música e o violão de Dori Caymmi. Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?view=vtls000391597>. Acesso em: 13 dez. 2009.

SMITH, Charles J. The functional extravagance of chromatic chords. *Music Theory Spectrum*, v. 8, p. 94-139, 1986.

SMITH, Charles Samuel. *Leonhard Euler's Tentamen novae theoriae musicae'*: A translation and commentary. Ph.D. Dissertation, Indiana University, United States, Indiana. 1960.

SMITH, Peter H. Brahms and the neapolitan complex: bII, bVI, and their multiple functions in the first movement of the F-Minor Clarinet Sonata. In: BRODBECK, David (Org.). *Brahms Studies.* University of Nebraska Press, 1998. p. 169-208.

SMITHER, Howard E. *A history of the oratorio*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil*: o nacionalismo na música popular. São Paulo: Annablume, 2002.

SOLEIL, Jean-Jacques e LELONG, Guy. *As obras-primas da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SOLIE, Ruth A. The living work: organicism and musical analysis. *19th-Century Music*, v. 4, n. 2, p. 147-156, 1980.

SOLMAN, Joseph. *Mozartiana*: dois séculos de notas, citações e anedotas sobre Wolfgang Amadeus Mozart. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven, vida e obra*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SOMER, Avo. Chromatic third-relations and tonal structure in the songs of Debussy. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n. 2, p. 215-241, 1995.

SOULEZ, Antonia. Schoenberg pensador da forma. *Discurso, música e filosofia*. Revista do Departamento de Filosofia da USP, n.37, p. 283-321, 2007.

SPOSSOBIN, Igor Wladimirowitsch. *Manual de harmonia*. Tradução de Silvio Augusto Merhy para a 4ª edição do Manual de harmonia de Igor Vladimirovitch Spossobin [1955]. Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007. (Mimeo, não numerado).

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SQUEFF, Enio. *A música na Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

STASI, Marcello. *Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da seconda pratica*. Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2009. (Tese de Doutorado). Disponível em: < http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000437178>. Acesso em: 12 mai. 2009.

STEBLIN, Rita Katherine. *Key characteristics in the 18th and early 19th centuries*: a historical approach. Ph.D., University of Illinois, 1981.

STEIN, Deborah. The expansion of the subdominant in the late nineteenth century. *Journal of Music Theory*, v. 27, n.2, p. 153-180, autumn, 1983.

STEIN, Leon. *Structure & style:* the study and analysis of musical forms. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.

STEINBERG, Michael P. *Escuchar a la razón*: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

STEVENS, Denis. La era del bajo continuo. In: ROBERTSON, Alec e STEVENS, Denis. (Org). *Historia general de la música* v. 3. Madrid: Alpuerto S.A., 1982. p. 465-469.

STEVENSON, Robert. Some Portuguese sources for early Brazilian music history. *Anuario*, v. 4, p. 1-43, 1968.

STOLBA, K. Marie. *The development of western music*: a history. Boston: McGraw-Hill, 1998.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to post-tonal theory*. Prentice-Hall, 2000. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini.

STRUNK, Steven. Chick Corea's 1984 performance of "Night and Day". *Journal of Music Theory*, v. 43, n. 2, p. 257-281, autumn, 1999.

STRUNK, Steven. Harmony (i). In: KERNFELD Barry (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 2008. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J990085>. Acesso em: 17 mar. 2008.

STRUNK, Steven. Notes on harmony in Wayne Shorter's compositions, 1964–67. *Journal of Music Theory,* v. 49, p. 301-332, *2005.*

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 191-198, dez. 2005. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/kr/v46n112/v46n112a05.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2008.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música*. Barcelona: Salvat Editores, 1951.

SUPICIC, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XIX. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 661-662.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998

SWINDEN, Kevin J. When functions collide: aspects of plural function in chromatic. *Music Theory Spectrum*, v. 27, n.2, p. 249-282, 2005.

T

TACUCHIAN, Ricardo. O simbolismo na cantata BWV 147. In: SEKEFF, Maria de Lourdes (Org.). *Arte e cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. p. 105-122.

TADEU DA SILVA, Paulo. A harmonia mecanicista de Mersenne. *Discurso, música e filosofia*. Revista do Departamento de Filosofia da USP, n.37, p. 75-101, 2007.

TADEU DA SILVA, Paulo. Mersenne e a teoria da vibração das cordas. *Cadernos Espinosanos*, v. 5, p. 65-96, 1999.

TAGG, Philip e CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes:* towards a musicology of the mass media. New York; Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-42, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404>. Acesso em: 02 mar. 2010.

TAGG, Philip. Análise musical para "não-musos": percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais*. Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, jan.|jun. 2011.

TAGG, Philip. *Everyday tonality*: towards a tonal theory of what most people hear. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.

TAGG, Philip. *Mostrar lo extraña que es la normalidad, o ¿Cuál la utilidad del análisis musical?* Entrevista concedida a Guilherme Alencar de Pinto. Jornal *La Brecha,* Montevidéu*,* 24 de julho de 2004. Disponível em: <http://tagg.org/articles/brechaivw0407.htm>. Acesso em: 03 set. 2007.

TAGG, Philip. Os acordes de *Yes we can* do vídeo da campanha presidencial de Barak Obama. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 7-21, jul.|dez. 2010.

TAGG, Philip. Para qué sirve um musema? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música popular na América Latina:* pontos de escuta. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005. p.22-51.

TANGIAN, Andranik. A universal map of major-minor relationships. In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE SOCIETY FOR MATHEMATICS AND COMPUTATION IN MUSIC (SMCM), 1, May 2007, Berlin. *Anais…* Berlin, 2007. Disponível em: <http://www.mcm2007.info/pdf/sun2b-tangian.pdf>. Acesso em: 10 jan 2009.

TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics.* Bloomington: Indiana University, 1994.

TARUSKIN, Richard. Chernomor to Kashchei: harmonic sorcery; or, Stravinsky's "angle". *Journal of the American Musicological Society*, v. 38, n. 1, p. 72-142, 1985.

TARUSKIN, Richard. *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the russian traditions.* Berkeley: University of California Press, 1996.

TARUSKIN, Richard. The traditions revisited: Stravinsky's *Requiem Canticles* as russian music. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed*.). Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 525-550.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética* v. 1, La estética antigua. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética* v. 2, La estética medieval. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw*. Historia de la estética* v. 3, La estética moderna (1400-1700). Madrid: Ediciones Akal, 1991.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*: Análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

TATIT, Luiz. *O século da canção.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

TCHAIKOVSKY, Peter Ilyitch. *Guide to the practical study of harmony*. New York: Dover Publications, 2005.

TELESCO, Paula. Forward-looking retrospection: enharmonicism in the classical era. *The Journal of Musicology*, v. 19, n. 2, p. 332-373, 2002.

TENNEY, James. *A history of consonance and dissonance*. New York: Excelsior, 1988.

TEREFENKO, Dariusz. Jazz Transformations of the ii7–V7–I Progression. *Current Research in Jazz* 1, 2009. Disponível em: < http://www.crj-online.org/v1/CRJ-JazzTransformations.php#fn9>. Acesso em: 23 fev. 2010.

TESAURO, Emanuele. Argúcias humanas. *Revista do Instituto de Filosofia Artes e Cultura,* IFAC-UFOP, Ouro Preto, v.4, p. 3-10, 1997.

THINÈS, Georges e LEMPEREUR, Agnès (Org.). *Dicionário Geral das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 1984.

THOMAS, Downing A. *Music and the origins of language*: Theories from the French Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

THOSTENSON, Marvin. *Fundamentals, harmony, and musicianship*. Dubuque, Iowa: W.C. Brown Co, 1971.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira*: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2008. (Tese de Doutorado). Disponível em: < http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/bdtd/2009/2009-do-tine_paulo.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2010.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil*: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2001. (Dissertação de Mestrado).

TISCHLER Hans. Chromatic mediants: a facet of musical romanticism. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 94-97, 1958.

TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos de la música:* armonía, melodía, contrapunto y forma. Barcelona: Idea Books, 2001.

TODD, Larry. The "unwelcome guest" regaled: Franz Liszt and the augmented triad. *19th-Century Music*, v. 12, n. 2, Special Liszt Issue, p. 93-115, 1988.

TOLLE, Oliver. Introdução e notas. In: MORITZ , Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

TOMÁS, Lia Vera. *À procura da música sem sombra: autonomia musical e filosofia no século XVIII*. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP. 2008. (Livre-docência).

TOMÁS, Lia Vera. *Música e filosofia, estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TOMÁS, Lia Vera. *O poema do fogo: mito e música em Scriabin*. São Paulo: Annablume, 1993.

TOMÁS, Lia Vera. *Ouvir o logos*: música e filosofia. São Paulo, Ed. UNESP, 2002.

TOMÁS, Lia Vera. Perspectiva inversa e "acorde tonalidade": um paralelo. In: SEKEFF, Maria de Lourdes (Org.) *Arte e cultura*: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. p. 37-44.

TOMÁS, Lia Vera. Vozes dissonantes: precursores da autonomia da música na Antigüidade. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (Org.). *Ensaios sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 147-155.

TOMLINSON, Gary (Ed.). The Renaissance. In: STRUNK, W. Oliver e TREITLER, Leo (Ed.). *Source readings in music history*. New York: Norton, 1998. p. 281-508.

TOORN Pieter C. van den e TYMOCZKO Dmitri. Colloquy Stravinsky and the octatonic: the sounds of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 1, p. 167-202, 2003.

TOORN, Pieter C. van den. *The music of Igor Stravinsky*. composers of the twentieth century. New Haven: Yale University Press, 1983.

TORRIANI, Tristan. *A construção estética e teórica de personagens no Iluminismo alemão: Lessing, Moses Mendelssohn, Mozart e Kant*. Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2004. (Tese de Doutorado).

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, Lta., 1942.

TOUTANT, William. *Functional Harmony* (v.2). Belmont, California: Wadworth Publishing Company, 1985.

TOVEY, Donald Francis. *The forms of music*. New York: Meridian Books, 1956. Disponível em: <http://www.archive.org/details/formsofmusic000129mbp>. Acesso em: 22 out. 2007.

TOWNSEND, Peter. Adorno on Jazz: Vienna versus the vernacular. *Prose Studies: History, Theory, Criticism*, v. 11, n.1, p. 69-88, 1988.

TUREK, Ralph. *Elements of music: concepts and applications*. London: Mcgraw-Hill Publishing Co, 1996.

TYMOCZKO, Dmitri. *Root motion, function, scale-degree:* a grammar for elementary tonal harmony. 2003. Disponível em: < http://www.music.princeton.edu/~dmitri/ >. Acesso em: 27 dez. 2007.

TYMOCZKO, Dmitri. Stravinsky and the octatonic: a reconsideration. *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, p. 68-102, Spring, 2002. Disponível em: < http://www.music.princeton.edu/~dmitri/ >. Acesso em: 27 dez. 2007.

TYMOCZKO, Dmitri. The consecutive-semitone constraint on scalar structure: a link between impressionism and jazz. *Integral*, v. 11, p.135-179, 1997. Disponível em: <http://music.princeton.edu/~dmitri/consecutivesemitone.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2010.

TYMOCZKO, Dmitri. The geometry of musical chords. *Science*, New Series, v. 313, n. 5783, p. 72-74. 2006. Disponível em: <http://music.princeton.edu/~dmitri/sciencearticle.html>. Acesso em: 15 jun. 2007.

U

ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4.* Boston: Berklee College of Music, 1988.

ULEHLA, Ludmila. *Contemporary harmony*: romanticism through the twelve-tone row. Advance Music, 1994.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, 1998. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/> . Acesso em: 17 dez. 2007.

ULTAN, Lloyd. *Music theory: problems and practices in the middle ages and renaissance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

V

VALLE, Ione Ribeiro. Pierre Bourdieu: a pesquisa e o pesquisador. In: BIANCHETTI, Lucídio e MEKSENAS, Paulo (Orgs.). *A trama do conhecimento*: teoria, método e escrita em ciência e pesquisa. Campinas: Papirus, 2008. p. 95-117.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 51, n. 188, p. 75-96, jul. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901997018800004&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 mar. 2006.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERBA, Cynthia E. Jean-Jacques Rousseau: radical and traditional views in his dictionnaire de musique. *The Journal of Musicology*, v. 7, n. 3, p. 308-326, Summer 1989.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri - expressão de uma vida*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001.

VERMES, Mônica. *Crítica e criação*: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VERSOLATO, Júlio César. *Rumos da análise musical no Brasil*: análise estilística 1919-1984. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2008. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/dissertacao_julio_versolato.pdf >. Acesso em: 20 set. 2010.

VICENTE, Alexandre Luís. Análise da composição e arranjo de uma coisa: "Nanã", de Moacir Santos. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004. (Monografia de Conclusão de Curso - Música). Disponível em: <http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000A/00000A14.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2010.

VICTORIO, Roberto. Tríade conceptiva e imaterialidade. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. (Org.). *Arte e cultura IV: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 179-189.

VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

VIGNAL, Marc. A formação de um novo público e suas conseqüências musicais. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997. p. 513-524.

VILLAMARÍN, Alberto J. G. *Citações da cultura universal*. Porto Alegre: Ed. AGE, 2002.

VINCENT, Charles John. *Harmony: diatonic and chromatic*. London: Vincent Music, 1900.

VINCENT, John. *The diatonic modes in modern music.* N.Y.: Mills Music, Inc., 1951.

VOLEK, Jaroslav Volek. Chromatic mediants as the fourth basic function in traditional harmony. *Acta universitatis palackianae olomucensis facultas philosophica, Aesthetica*, n. 24, p. 199- 247, 2001. Disponível em: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Musicologica%206/musicol6-13.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2009.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet). *Dictionnaire philosophique*. 1764. Disponível em: <http://www.voltaire-integral.com/Html/00Table/4diction.htm#A>. Acesso em: 05 ago. 2009.

W

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *habitus*. *Revista da Faculdade de Letras*. Sociologia, Porto, série 1, v.1, p. 35-41, 1991.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2010.

WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical*: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na *Philosophie der neuen Musik*. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. (Dissertação de Mestrado).

WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann (*Paralipomena* à *Kreisleriana* - I). *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, v. 75, p. 185-210, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200013>. Acesso em: 18 out. 2007.

WANGERMEE, Robert. Le concept de tonalite selon Fetis. *Revue Belge de Musicologie*, v. 52, p. 35-45, 1998.

WASON, Robert W. *Musica practica*: music theory as pedagogy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 46-77.

WASON, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.

WEBER, Gottfried. *Theory of musical composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*. Boston: O. Ditson, 1853. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=mOksAAAAYAAJ&dq=WEBER,+Gottfried.Theory+of+Musical+Composition&source=gbs_navlinks_s > Acesso em: 27 jun. 2009.

WEBER, Gottfried. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, v. 2. Mainz: B. Schotts Söhne, 1824. Disponível em: <http://www.archive.org/details/versucheinergeo01webegoog> Acesso em: 27 jun. 2009.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WEISKOPF, Walt e RICKER, Ramon. *Coltrane: a player's guide to his harmony*. New Albany: Aebersold, 1991.

WERNECK, Mariza Martins Furquim. Presença (e ausência) do caminhante solitário na obra de Claude Lévi-Strauss. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Reflexos de Rousseau.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 91-112.

WIDMER, Ernest. Cláusulas e cadências. *ART* 011- *Revista* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, n.1, p. 5- 44, ago. 1984.

WIENPAHL, Robert W. Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries: I**.** *Music & Letters*, v. 52, n. 4, p. 407-417, Oct. 1971.

WIENPAHL, Robert W. Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries: II**.** *Music & Letters*, v. 53, n. 1, p. 59-73, Jan. 1972.

WIENPAHL, Robert W. Zarlino, the *Senario*, and tonality. *Journal of the American Musicological Society*, v. 12, n. 1, p. 27-41, 1959.

WIENPAHL. Robert W. The evolutionary significance of 15th century cadential formulae. *Journal of Music Theory*, v. 4, n. 2, p. 131-152, Nov. 1960.

WILLIAMS, Peter. Regola dell'ottava. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* v. 20. London: McMillan, 2001, p. 121-122.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMSON, John. Reger, Max. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23064>. Acesso em: 18 nov. 2008.

WILLIS, Paul E. Symbolism and practice: A theory for the social meaning of pop music. *Journal on media culture*, v. 4, 2001. Disponível em: < http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME04/Symbolism_and_practice.shtml>. Acesso em: 04 mar. 2010.

WILNER, Channan. Chromaticism and the mediant in four late Haydn works. *Theory and practice*. Journal of the Music Theory Society of New York State, v. 13, p. 79-114, 1988. Disponível em: <https://urresearch.rochester.edu/retrieve/13067/TandP+v13.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2009.

WILSON, Jeremy. Laura (1945): Origin and chart information. In: JazzStandards.com. 2005. Disponível em <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/laura.htm>. Acesso em: 23 abr. 2010.

WINTER, Robert S. The bifocal close and the evolution of the viennese classical style. *Journal of the American Musicological Society*, v. 42, n. 2, p. 275 -337, 1989.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, Sérgio... (et al). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 195-227.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 4/5, p. 13-79, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. A música em torno da semana de 22. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITKIN, Robert W. Why did Adorno "hate" jazz? *Sociological Theory*, v. 18, n. 1, p. 145-170, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WORKMAN, Josh. Desvendando o acorde diminuto. Os segredos do acorde mais misterioso da guitarra. *Guitar Player*, n. 130, p. 112-115, fev. 2007. Lições.

WORKMAN, Josh. Mastering melodic minor: trace the evolution of western music's hippest scale through baroque, Broadway, bebop, the Beatles, and beyond. *Guitar Player*. 01 set. 2006. Disponível em: < http://www.guitarplayer.com/article/mastering-melodic-minor/Aug-06/22312>. Acesso em: 11 mar. 2007.

X

Z

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales.* Barcelona: Editorial Labor, 1985.

ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonia.* Barcelona: Labor, 1945.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Departamento de Sociologia, IFCH/ Unicamp, 1997. (Tese de Doutorado).

ZINSSER, William Knowlton. *Easy to remember*: The great american songwriters and their songs. Jaffrey: David R. Godine, 2001.

ZIVIANI, Antônio Elia. *Aspectos pedagógicos do processo de ensino-aprendizagem de harmonia e improvisação aplicadas na música popular*. 2007. (Monografia de conclusão de curso - Licenciatura em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ZIZEK, Slavoj. O sexo de Orfeu. *Artefilosofia*, Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 11-16, jan. 2007.

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 1

1 REFERÊNCIAS E GENERALIDADES RELACIONADAS AO PRÉ-INVENTÁRIO EXPOSTO NA FIG. 1.1. Esta figura coloca em pauta uma série consideravelmente complexa de assuntos e questões que dependem de diversas informações, posturas e concepções teóricas prévias. Como muitos destes assuntos e questões não serão detalhados e/ou revisados ao longo do presente estudo, esta primeira nota traz alguns indicadores gerais dos entendimentos que se adotam aqui, bem como referências pontuais sobre os seguintes tópicos:

a) TEORIA DO "CAMPO HARMÔNICO DIATÔNICO". Dentre os textos da teoria da música popular que cuidam da normalização desta matéria e de seus assuntos correlacionados (*escalas dos acordes, tensões, notas evitadas, funções*, etc.), algumas referências são: Almada (2009), Assumpção (2000), La Cerda (1984), Freitas (1995), Guest (2006a), Herrera (1995a), Honshuku (1997), Jaffe (1996), Lima (2008), Nettles (1987a) e Pollaco (2007).

Para uma apreciação da noção de *campo harmônico diatônico* em perspectiva histórica ver, em Saslaw (1992, p. 141-160), a reprodução comentada dos "inventários" com a descrição detalhada das "harmonias peculiares de cada tom" ("*Eigenthümliche Harmonieen der Tonart*") propostos pelo teórico e compositor alemão Jacob Gottfried Weber (1779-1839) em seu "*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*" (aproximadamente: *Ensaio de uma teoria sistemática da composição musical para auto-instrução*) publicado entre 1817 e 1821. Sobre a "preferência" moderno-contemporânea por "Dó-maior" como a tonalidade "*default*" para as formulações da teoria da harmonia ver Bribitzer-Stull (2006a, p. 170) e Steblin (1981).

b) "FUNÇÕES HARMÔNICAS PRIMÁRIAS". Este termo distingue a atribuição funcional (genérica e não fixa) de um *acorde/grau* no âmbito da *tonalidade principal*. Tal distinção é necessária, pois, como se sabe, por conta do princípio dos "múltiplos significados" (comentados adiante), qualquer acorde deste inventário preliminar pode adquirir *função* diversa em outros contextos. P. ex.: O acorde de **C7M** tem *função primária* de **I** grau, *tônica* em *Dó-maior*. Mas pode assumir papel de **IV**, *subdominante* na região de *Sol-maior*. Ou papel de **bVI**, *tônica* (por *empréstimo modal*) na região de *Mi-maior*, etc.

c) "NOTAS EVITADAS" (ou "NOTAS NÃO HARMÔNICAS"). Em princípio (sem entrar em casos concretos), do ponto de vista harmônico (afora questões estéticas, estilísticas, de métrica, etc.), a restrição *propriamente técnica* ao grupo de notas conhecidas nas práticas teóricas da música popular como "notas evitadas" (ou "*avoid notes*") se instala quando uma *nota* (equivocadamente interpretada como "tensão disponível") falseia a formação, anula a tensão e gera um acorde/grau que contraria aquele indicado pela cifra. Isto ocorre quando a *pseudo-tensão disponível*, no conjunto de sons resultante, equivale a uma *consonância de outro acorde*. As seguintes situações pré-ilustram a noção de que o problema a ser "evitado" no caso, não é propriamente uma questão de sonoridade, mas sim o da interpretação enviesada da *função harmônica* de uma determinada sonoridade:

> As pseudo-tensões **b9** e **b6** em **IIIm7** convertem este grau em **IV7M$^{(\#11)}$**. Ou seja, a evidência das notas **fá** e **dó** no acorde de **Em7** re-funcionaliza o conjunto como um acorde de **F7M$^{(\#11)}$**. Trata-se então de uma *mudança de função*, de T para S, e não de um "acréscimo de tensão".
>
> A pseudo-tensão **b6** em **IIm7$^{(b5)}$** converte este grau em **bVII7**. Ou seja, a nota **sib** no acorde de **Dm7$^{(b5)}$** converte o conjunto "ré-fá-láb-dó-sib" em um acorde invertido de **Bb7$^{(9)}$**.
>
> A pseudo-tensão **b6** em **VIm7** converte este grau em **IV7M**. A nota **fá** agregada ao acorde de **Am7** transforma o conjunto em um acorde de **F7M**. Etc.

Sobre "notas evitadas" algumas referências da *jazz theory* são: Barasnevicius (2009, p. 15-19), Faria (1991, p. 30-32), Guest (1996b, p. 49-59; 2006a, p. 86-97), Levine (1995, p. 37-39), Nettles e Graf (1997, p. 26-29), Rawlins e Bahha (2005, p. 118).

d) RESTRIÇÕES AOS "GRAUS" E "MODOS" AFETADOS PELAS MUTAÇÕES CROMÁTICAS. A principal restrição aos graus que sofrem *mutações* (alterações provocadas pelas formas "harmônica" e "melódica" da escala menor) se observa quando um acorde *perde suas características distintivas, muda de função* e transforma-se em algo *que, de fato, já existe no sistema com outro nome.* P.ex., defender um suposto acorde de "**IIm6$^{(b5)}$**" (em Dó-menor: "**ré-fá-láb**" e **"si"** natural, rompe-se a ordem de terças para valorizar o som

característico do ambiente "menor harmônica") e seu respectivo *modo* "lócrio 6" é, digamos, *jogar contra o patrimônio*, pois a mutação cromática (**si** natural) iguala este grau (**II** do modo menor) a uma inversão do acorde *diminuto* (**V7**$^{(b9)}$ sem fundamental com quinta no baixo): assim, um "**IIm6**$^{(b5)}$" anula a diferença específica de segundo grau em favor de uma "nova" sonoridade que, convencionalmente, já se explica como outro grau. (Tais casos estão pré-assinalados na FIG. 1.1 com aspas e coloração mais clara). Apesar da aparência de *novidade* de tais rótulos, este tipo de expediente (que vem se tornando mais ou menos usual na teoria da música popular) deve ser especificamente avaliado: em muitos casos pode contribuir, acrescentando soluções e efeitos novos, mas em outros casos enfraquece a teoria, pois confunde o real potencial de variedade das sonoridades primárias (não alteradas) de um campo harmônico. Alguns entendimentos e aplicações desses *graus que sofrem* mutações e desses *modos* "*neo-gregos*" (por assim dizer) serão abordados ao longo do presente estudo.

A nomenclatura dos "modos" das escalas menores está baseada em autores como: Alves (1997), Barasnevicius (2009, p. 13), Boling e Coker (1993, p. 46-49), Chediak (1986, p. 347), Haerle (1975), Jaffe (1996, p. 85-86), Lawn e Hellmer (1996, p. 38-45), Levine (1989, p. 68-75; 1995, p. 55-77), Pease e Pullig (2001, p. 51), Pease (2003, p. 59), Rawlins e Bahha (2005, p. 25-29), Sabatella (2005) e Tymoczko (1997).

e) DAS MOTIVAÇÕES E JUSTIFICATIVAS PARA A INCLUSÃO TEÓRICA DOS CHAMADOS "MODOS DA ESCALA MENOR MELÓDICA".

Os assuntos da "menor melódica" serão uma constante ao longo do presente estudo e, de antemão, cabe aqui dar créditos e registrar o incomensurável agradecimento ao músico e professor Leonardo Corrêa Garcia que, experiente conhecedor do campo, gentilmente me introduziu neste universo dos chamados "segredos" da "*jazz melodic minor scale*" até então totalmente alheios ao meu mundo (cf. GARCIA, 2004).

De maneira geral, na *jazz theory* (ou na *teoria da música popular* que adota este tipo de sonoridade e entendimento) as motivações para o surgimento e legitimação do conceito e nomenclatura dos chamados "modos" da "escala menor melódica" estão ligadas a um processo de racionalização, essencialmente tonal, que, *grosso modo*, pode ser chamado de *reinterpretação enarmônica*. Ou seja, trata-se daquela consabida possibilidade de se atribuir *funções diferentes para o mesmo som* (nota, intervalo, acorde, grau, etc..). P.ex., a nota **mib** é a terça menor do acorde e/ou escala de Dó-menor, mas, enarmonicamente reinterpretada como **ré#** pode cumprir função de terça maior (uma "nota sensível") em um acorde de **B7**. Etc. (FIG. 1.10). Este tipo de racionalização (que no caso da "menor melódica" alcança empregos consideravelmente sofisticados) é bastante conhecido na literatura, perpassa vários assuntos do presente estudo e, como já dito, será referenciado em tópico especificamente dedicado ao chamado princípio dos "múltiplos significados" (cf. PACHECO JÚNIOR, 2010; SASLAW, 1992; SASLAW e WALSH 1996).

Dentre outros fatores (questões de gênero e estilo, de defesa de campo, de auto-imagem, das demandas comerciais do ensino da teoria musical, etc.), o prestígio técnico-teórico desta nomenclatura e conceituação – tratada aqui como *estratégia menor melódica* – está associado (emblematicamente, mas não exclusivamente) ao prestígio do chamado "acorde de dominante substituta" ("**SubV7**"), o acorde que é conhecido na teoria *tradicional* como "acorde de sexta aumentada". Este *locus* privilegiado para a discussão da *reinterpretação enarmônica* – i.e., a possibilidade de se reler o conjunto de notas de uma "escala menor melódica" como um anagrama da "escala alterada" – será tratado no Capítulo 5.

Por hora (sem entrar em maiores discussões e estudos de casos), a FIG. 1.10 procura pré-ilustrar os fundamentos deste raciocínio enarmônico-anagramático que, por um lado, é sistêmico (tonal, funcional), técnico-mecânico (ligado a problemas de digitação, de localização precisa de notas em contextos de intenso cromatismo, etc.) e mnemônico (um suposto facilitador para a memória). E, por outro lado, é também um estimado recurso artístico, poético e discursivo que pode ser pré-comentado por meio de uma analogia com a figura retórica do *oximoro*: "figura em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão" (HOUAISS). Assim, quando tocamos um "**Cm6**$^{(7M)}$" (i.e., literalmente um primeiro grau do conjunto "Dó-menor melódica") em lugar em que se emprega um "**B7**^{alt}" (uma dominante matizada de tensões específicas que, basicamente, prepara **Em7**, ou **E7M**) estamos, por assim dizer, provocando uma espécie de *oximoro sonoro, musical, harmônico e funcional*. Tocamos algo literalmente "menor" com "sexta" e ou "sétima maior" em lugar de algo que, por definição, é "maior" e com "sétima menor". Neste sentido, mal comparando, podemos dizer que – de modo semelhante ao que ocorre com imagens dúbias como "amarga doçura", "sol sombrio", "falo melhor quando

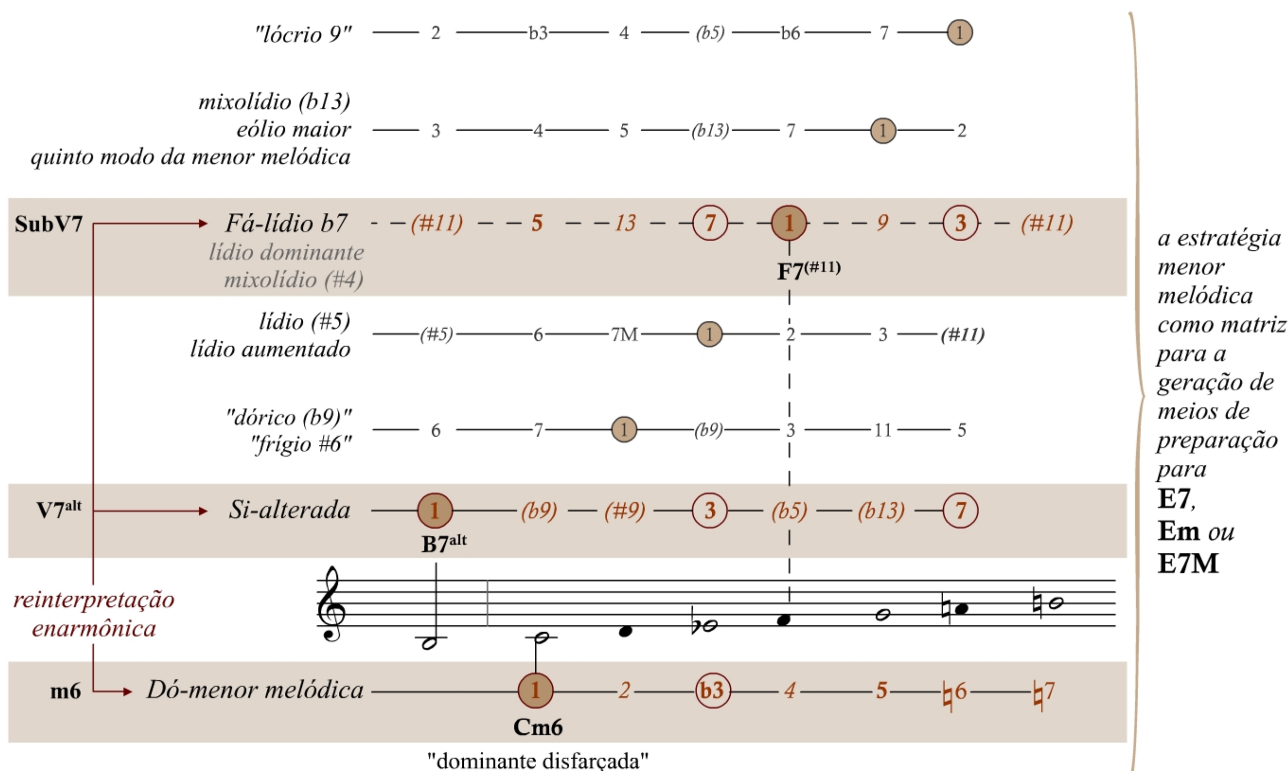
emudeço”, “que de matar-me vivo” (CAMÕES apud TAVARES, 1989, p. 347) –, um dúbio “**Cm6**$^{(7M)}$” (ou apenas “**Cm6**”) é uma espécie de oximoro de “**B7**”, uma entonação oposta, contrastiva, que, no entanto, no contexto cadencial, reforça (renova, re-sonoriza, afeta, estranha) a expressão de uma dominante que se apresenta particularmente tensionada.

Posto que o tipo “acorde menor com sexta” (no caso “**dó-mib-sol-lá**”) é uma sorte de *transfiguração* (ou *inversão*) do famoso tipo “acorde de Tristão” (no caso “**lá-mib-sol-dó**”) – um rearranjo do mesmo conjunto de notas que será comentado em diversas oportunidades no decurso do presente estudo – vale já ressalvar que, a comparação da “estratégia menor melódica” com *oximoro* está pré-sugerida, ou encontra eco no próprio ideário dramático-musical de Wagner, compositor que empregou esta figura de linguagem em diversas passagens das suas óperas. No “*Tristan*...”, como mostra Spencer (in MILLINGTON, 1995, p. 300), “o oximoro transfigura o grito de Isolda: ‘*O Freundesfeindin*!’(Ó inimigo amigo!), e o lamento do rei Marcos: “*du treulos treuester Freund*” (Tú, infiel, fidelíssimo amigo)”.

Em outra analogia, concentrada e esclarecedora, autores como Chediak (1986, p. 100) e Guest (2006a, p. 112-114) sugerem: “**Cm6**” é uma “dominante disfarçada”. Ou seja, “**Cm6**” é um “**B7**^{alt}” *disfarçado* (a aparência “menor com sexta” não corresponde à sua função de “dominante com sétima”). O intervalo de trítono “**mib-lá natural**” (do acorde “**Cm6**”) disfarça o trítono “**ré#-lá natural**” (do acorde “**B7**^{alt}”). A nota sensível (“**ré#**”) finge ser uma terça menor (“**mib**”). A tensão *décima terceira menor* (nota “sol” em “**B7**^{alt}”) se faz passar por uma quinta justa (nota “sol” em “**Cm6**”). Etc. Assim, a mesma *estrutura* (“**dó**-ré-**mib**-fá-**sol**-**lá**-**si**”) desdobra-se em *diferentes funções*.

Na *jazz theory* defende-se que, como a “escala alterada” não possui “notas evitadas”, qualquer baralhamento ou posicionamento de suas notas (em *modos*, *frases melódicas*, *intervalos* ou *acordes*) é potencialmente capaz de assumir o papel de um “**V7**^{alt}” (daí a analogia sintaticista, que se sugere aqui, com a mecânica do “anagrama”). Assim (cf. FIGURAS 1.10, 1.11, 1.12 e 1.13), diversos acordes, cifras e escalas (modos) são potencialmente capazes de expressar anagramaticamente este mesmo grau ou função. Dentre as diferentes configurações do mesmo conjunto de notas, os tipos “**V7**^{alt}”, “**SubV7**” e “**m6**” (cifras que sinalizam a diferença específica da nota que assume o baixo) podem ser, *grosso modo*, considerados como os três desenhos (inversões ou aberturas pré-ajustadas), ou as três reinterpretações enarmônicas, mais divulgadas.

FIG. 1.10 - A reinterpretação enarmônica das notas da escala “Dó-menor melódica” como notas da escala “Si-alterada” e seus modos



Para pré-sinalizar algo do impacto que a *estratégia menor melódica* causa nos processos criativos da harmonia, a FIG. 1.11 traz um conjunto de acordes (embaralhamentos diversos para o mesmo conjunto de notas) potencialmente capazes de representar o papel de um "**B7^{alt}**" em determinados repertórios da música popular contemporânea. Nestes *anagramas harmônicos* – lembrando aqui o célebre anagrama "*Tantris*" que *disfarça* a identidade de "*Tristan*" na lenda que Wagner recontou – a grafia da nota "**mib**" foi propositalmente mantida (em lugar da nota "**ré#**", neste caso a "nota sensível") para evidenciar a reinterpretação enarmônico-funcional da distensa escala de "Dó-menor melódica" como um conjunto de tensões em "Si-alterada". Outros conjuntos assim serão comentados adiante (cf. FIGURAS 5.29 e 7.13, etc.), mas vale já destacar que este tipo de *razão funcional* tornou-se necessária também nas tarefas da "crítica" e da "análise harmônica", já que diversos construtos avaliados como "não-funcionais" ou "não-tonais" (p. ex., cifras aparentemente disparatadas como "**Eb7M$^{(\#11)}$→Em7**", etc.), podem então se mostrar como "disfarces", anagramas irreconhecíveis da convencional relação "**V7→Im**".

FIG. 1.11 - Diversos acordes e cifras que podem expressar anagramaticamente a função de um "**B7^{alt}**"

Como um emblemático sinalizador musical do contexto (época, estilo, cultura, repertório, agente, etc.) que consagrou este tipo de prática teórica na música popular, a FIG. 1.12 traz os compassos iniciais da influente composição "*A Night in Tunisia*" de Dizzy Gillespie datada de 1942 (transposta aqui para Mi-menor).

FIG. 1.12 - A inflexão menor sobre o "**SubV7**" nos compassos inicias de "*A Night in Tunisia*" de Dizzy Gillespie, 1942

A partir de Kostka e Payne (2004, p. 395), a FIG. 1.13 traz a ocorrência de uma harmonia algo similar, representativa do campo da música de concerto. Trata-se de um fragmento (transposto aqui para Mi-maior) do poema sinfônico "*Till Eulenspiegels lustige Streiche*" (*As divertidas travessuras de Till Eulenspiegel*), op. 28, do compositor alemão Richard Strauss (1864-1949).

FIG. 1.13 - A “inflexão menor melódica” num fragmento do “*Till Eulenspiegels...*” de Strauss, 1894-95

46

	b13		5		b7		9		
	3		b3		b5		7		
	b9		1		3		5		
	7		6		1		3		
algumas cifras possíveis conforme a *jazz theory*	**B alt/A**	ou	**Cm/A**	ou	**Am7(b5)**	ou	**F7/A**	→	**E/G#**

reinterpretação enarmônica da gama "Do-menor melódica" como notas de tensão do acorde de **B7**

f) A VIGÊNCIA DA INTERPRETAÇÃO TRADICIONAL DAS MUTAÇÕES DO TOM MENOR E A EMERGENTE AUTONOMIA DOS CAMPOS MENOR HARMÔNICO E MENOR MELÓDICO. As *leituras* e *reações* diante de um quadro tão *cifrado* como este (FIG. 1.1) variam conforme o ponto de vista previamente condicionado. Se nos guiarmos, estritamente, pelo referencial da *teoria musical tradicional* (daquilo que aprendemos nos livros e aulas de *contraponto*, *condução de vozes* e *harmonia* ditas *clássicas*) a idéia de segmentar a *tonalidade menor* em colunas *natural*, *harmônica* e *melódica* pode causar incômodo, já que, *tradicionalmente,* aprendemos que estes *termos* não correspondem propriamente a *três tipologias autônomas* supostamente capazes de gerar *três tonalidades apartadas*, ou *três campos tonais emancipados*, ou ainda três *conjuntos de acordes independentes*. Como se sabe, na arte tonal, *stricto sensu*, coisas como “Sonata em Dó-menor *harmônico*” ou “Sinfonia em Dó menor *melódico*” simplesmente *não existem*. Assim como também não são comuns categorias teóricas do tipo “campo harmônico menor melódico” ou “modos da escala menor harmônica”, etc.

Tradicionalmente, os termos *natural, harmônica* e *melódica* são patrimônios que dizem respeito aos *comportamentos* tonais inter-implicados (capacidade de atração, direção do movimento, espécies de saltos e trajetos melódicos, intervalos harmônicos, etc.) das $\hat{6}$ e $\hat{7}$ notas da escala base da *tonalidade menor* que, coesa, é uma só. Segundo razões específicas, na música em *tom menor*, estas duas notas – $\hat{6}$ e $\hat{7}$ e seus respectivos *trajetos* cromáticos – se combinam de maneira pré-acordada, mas muito dinâmica e variada, fazendo com que estas três *inflexões* (*melódica, harmônica e natural*) não se desmembrem e, pelo contrário, componham através de suas múltiplas interações aquilo que chamamos de *tom menor* que, para ser belo (harmônico e tonal), deve possuir a qualidade de ser *uno*. Este composto *tom menor* se faz representar na FIG 1.14, um fragmento cadencial que fecha o *Trio* do *Minueto* da *Suite* III, BWV 814 de J. S. Bach. Em *Si-menor* o fragmento (datado de aproximadamente 1722) procura dar idéia da trama que aproxima e afasta os comportamentos diversos das *notas naturais* (**sol** e **lá** *naturais*, respectivamente as $\hat{6}$ e $\hat{7}$ notas do diatonismo principal), *harmônicas* (**sol natural** combinado ao **lá#**) e *melódicas* (**sol#** associado ao **lá#**).

Aqui, importa sublinhar algo que está no cerne dos estudos da nossa disciplina: a própria noção de “tonalidade harmônica” (DAHLHAUS,1990) implica *misturas*. Contamos com esta *mistura* das inflexões menores (*natural, harmônica e melódica*) e também com vários outros *cruzamentos arbitrários* que ouvimos e tocamos na música *“maior com inflexão menor”* (RIEMANN, 1945, p. 97), *maior* ou *menor com inflexão napolitana*, *maior com inflexão lídio, maior com inflexão menor melódica, menor com inflexão dórica*, *maior* ou *menor com inflexão blues,* ou outras.

Referências sobre a normalização *tradicional* dos usos e funções *naturais*, *melódicas* e *harmônicas* das $\hat{6}$ e $\hat{7}$ notas da *escala menor* são encontradas em: Abromont e Montalembert (2001, p. 93-95), Benjamin (1986, p. 27-28), Bernstein (1992, p. 26-27), Dudeque (1997a, p. 60-75; 1997b; 2005a, p. 24-28), La Motte (1993, p. 68-79), Platzer (2001, p. 203), Proctor (1978, p. 55-65), Sechter (1853, p. 55-98), Sessions (1951, p. 61-64) e Schoenberg (2001a, p. 78-87; 2001b, p. 156-159; 2004, p. 36-37). Outra referência, menos *técnica* ou mais *filosófica*, e já um tanto *subversiva*, encontra-se no “Ensaio sobre a origem das línguas” em que o *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) observa algo dos tantos calcanhares-de-aquiles da nossa disciplina: “até que enfim a invenção do modo menor [...] nela [na Harmonia

"insensivelmente prescrita pela análise"] veio introduzir o arbitrário, do qual está repleta e que apenas o preconceito nos impede de perceber" (ROUSSEAU, 2008b, p. 174).

FIG. 1.14 - O entrecruzamento das inflexões menores (*natural*, *harmônica* e *melódica*) em um fragmento de J. S. Bach

Como se sabe, este entendimento artístico e teórico – dito aqui "tradicional", minimamente referenciado, e ilustrado pela FIG. 1.14 – também está vivo nos mundos da música popular. Está presente nos vários gêneros e estilos que continuam produzindo e consumindo música em *tom menor*. Ocorre é que, nesses *mundos*, tal patrimônio convive com outros modos de pensar e fazer essa *tonalidade* tão *misturada* ou *ampliada* que podemos ouvir e praticar agora.

Dentre esses *outros modos de pensar e fazer*, o campo da *jazz theory* entendeu – ao *nível normativo* pré-assinalado nesta FIG. 1.1 – que, contudo, existem sim possibilidades de se trabalhar criativamente com estes materiais menores (*naturais, melódicos e harmônicos*) de maneira mais *desunida* e *autônoma*. É como se uma *escala menor melódica* (para destacar o caso representativo que enfrentaremos adiante) pudesse então equivaler a uma *gama* fundamental. Uma *nova* (ou *renovada*) *escala-tipo* da qual podemos tirar notas, arpejos, modos, melodias e harmonias. Recursos musicais que, mesmo no frescor da reinvenção, no calor da apropriação auto-elaborada, guardam vínculos claros com a memória tonal (o diatonismo, a hierarquia funcional, as texturas, a métrica, as formas e também com a própria *teoria musical* mais convencional). Como se esta *escala-tipo*, este *diatonismo re-misturado, escolhido e apartado*, negando e ao mesmo tempo reafirmando o patrimônio tonal, distorcesse os traços mais *justos* e *perfeitos* da, sempre reconhecível, referência sonora assentada no diatonismo dito *natural* e *maior* (cf. FIG. 4.33).

Como uma pré-visualização do cenário de discussões que aqui se projeta, esta FIG. 1.1 se mostra logo de início como uma espécie de *listagem* dos pré-requisitos necessários para a participação de um fórum que admita a *inclusão* e a *revisão crítica* de *normalizações* da *teoria musical popular contemporânea*. Se não estamos pré-inclinados a repensar tais "assuntos", possivelmente este estudo perde as razões para ser enfrentado. Em suma, estamos tratando nesta FIG. 1.1 de uma determinada *maturidade profissional*, uma espécie de tolerância que, sendo crítica, pode ser útil e necessária para os que ainda acreditam na validade da discussão destas temáticas. Se, aqui ou ali, nos aflora o costume do referencial tradicional, será necessário alguma predisposição e boa vontade para conseguir *ouvir* o que o pensamento musical contemporâneo-popular tem a dizer. Se estivermos demasiadamente pré-induzidos pelo referencial dos *campos harmônicos fragmentados* (aquelas teorias auto-proclamadas *rápidas*, *práticas*, *simples*, *funcionais,* etc.) vamos precisar também de predisposição e boa vontade para recuperar os valores de uma artesanalidade miúda e potente que constituiu esta cultura e arte, na qual nascemos, crescemos e aprendemos a admirar como música de *tom maior* e *menor.*

*   *   *

[2] DA INFLEXÃO MENOR NA TONALIDADE MAIOR: ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL. Na FIG. 1.1 os graus do *ambiente menor* demarcados com o sinal "↵" desempenham – como "acordes de empréstimo modal" – a mesma função no *ambiente maior*. A caracterização do efeito "empréstimo modal" propriamente dito depende da aparição de algo da *ambiência menor em explícito contraste com o predomínio da ambiência maior*. Trata-se de um efeito de *diferença* e *contraste*, de oposição de qualidades, que se obtêm mediante a *combinação* de materiais assentados em armaduras de clave homônimas.

Embora alguns autores considerem também o **Im7** (e suas versões **Im**$^{(7M)}$ e **Im6**$^{(7M)}$, etc.) como um "acorde de empréstimo modal", no presente estudo, a presença do **Im** numa tonalidade maior – i.e., a troca "de maior para menor" que Adorno (2003, p. 57), comentando a eficiência deste recurso na música de Beethoven, chamou de "fermento romântico" – se interpreta como "permutabilidade entre **I** e **Im**" (SCHOENBERG, 2004, p. 74). Autores ligados ao funcionalismo riemaniano (como veremos em Lorenz, La Motte, Karg-Elert, etc.) empregam a expressão "*Varianten*" (*variantes*, por isso a cifra "***v***"), assim o **Im** é interpretado como uma *variante* do **I** (e vice versa). Em função do "dualismo harmônico" (referenciado adiante) Riemann empregou o termo "contracâmbio: o movimento de um acorde em direção ao seu contra-acorde, ou seja, o enlace do acorde inferior [o acorde menor] com o superior [o acorde maior] do mesmo som, ou vice versa, p.ex., dó-maior e dó menor, mi menor e mi maior, etc." (RIEMANN, 1945, p. 102).

Em síntese a noção que se preserva aqui é: o **Im** como um suposto *acorde de empréstimo* diminui o contraste, falseia ou mesmo anula a *diferença* desejada quando se insere algo da *ambiência menor* (notas, tensões, escalas, acordes ou graus da tonalidade menor) na tonalidade maior. Nesta perspectiva, a combinação "**Im** com ambiência menor" é interpretada como uma *solução da harmonia natural*, ou seja, uma combinação de materiais da mesma *modalidade tonal*. Neste caso não há "empréstimo", não se trata de algo "temporariamente cedido" e não é "empréstimo" o emprego daquilo que é "próprio". O colorido e importante efeito da "*permutabilidade* entre **I** e **Im**" é menos uma *mistura* e mais uma *troca*, uma "*intercambiabilidade"* ("*interchangeability of major and minor*") como coloca Dudeque (2005a, p. 79-80 e 241-242) comentando a interpretação schoenberguiana desta matéria.

Com diferenças de terminologia e dimensionamento o tópico "empréstimo modal" possui vários registros e normalizações. No campo da *teoria de escola* algumas referências são: Aldwell e Schachter (1989, p. 355-366), Beach (1998), Lerdahl (2001, p. 110-119), Lester (1982, p. 38-47), Mattos (2009a, p. 5-11), Meyer (2000, p. 430-431), Ottman (2000, p. 199-215), Piston (1993, p. 494-497), Pratt (1997, p. 24-29), Proctor (1978, p. 43-65), Ratner (1980, p. 56-60; 1992, p. 116-120), Schenker (1990, p. 135-175), Schoenberg (2001b, p. 323-342), Sessions (1951, p.286-308), Stein (1983) e Turek (1996, p. 86-95). Para um levantamento bibliográfico de estudos especificamente dedicados ao tema das "misturas e empréstimos" ver Berry (2004b, p. 118-123).

No campo da *teoria da música popular* algumas referências são: Almada (2009, p. 152-163), Barasnevicius (2009, p. 59-63), Chediak (1986, p.97), Freitas (1995, p. 128-146), Guest (2006b, p.11-20), Nettles (1987b, p. 43-45), Nettles e Graf (1997, p. 128-135), Pease (2003, p. 76-79), Pollaco (2007, p. 88-99), Rawlins e Bahha (2005, p.94-96) e Ulanowsky (1988, p. 32).

Contando com estas (e outras oportunas) referências, esta importante *categoria* da teoria e da arte musical ocidental é um patrimônio que nos acompanha ao longo de todo o presente estudo, contudo não será novamente repassada aqui em tópico específico e pormenorizado. Primariamente, a idéia em si de uma "mistura de modos" data da teoria culta pré-tonal – já na segunda metade do século XVI o teórico e compositor italiano Gioseffo Zarlino (1517-1590) empregava a erudita expressão "*mixtio modorum*" (DAHLHAUS, 1990, p. 227) – e, na teoria contemporânea, em síntese,

> o termo *mistura de modos* refere-se ao uso de notas de um modo (aqui, modo refere-se aos modos maior e menor) em uma passagem que predominantemente está em outro modo. Geralmente, a mistura envolve o colorir uma passagem no modo maior com notas de seu homônimo menor. A mistura de modos geralmente está a serviço de propósitos expressivos e é uma fonte freqüentemente encontrada de acordes alterados. Outros termos usados para a mistura de modos são *acordes emprestados* e *mutação* (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 343).

Em seu "Teoria geral da música" o supracitado Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), o célebre musicólogo alemão proponente do termo-conceito "harmonia funcional" que será um personagem recorrente ao longo de todo o presente trabalho, argumenta:

> Se no modo maior substituímos a subdominante maior por uma menor (º**S** [subdominante menor]) – o que é possível a qualquer momento e de muito bom efeito –, o sistema maior puro sofre um leve desvio [...] que chamaremos então *maior eólio* de acordo com Hauptmann [o compositor, teórico e professor alemão Moritz Hauptmann, 1792-1868, autor do "*Die Natur der Harmonik und der Metrik...*" (1853)]. [...] [Maior eólio], quer dizer, um modo maior que se distingue do modo maior puro por ter uma sexta menor, que é um dos intervalos característicos da antiga escala eólia, dai o seu nome. Os alemães o chamam de modo *Moll-Dur* [cf. HELMHOLTZ, 1895, p. 305]. Isto é: *maior com inflexão menor* (RIEMANN, 1945, p. 97).

Outro autor que, publicando seu "Tratado de Harmonia" em 1906, cuidou da "mistura de maior e menor" foi, como veremos pela frente, o musicólogo austro-húngaro Heinrich Schenker (1868-1935):

> As misturas ocorrem entre os modos *maior* e *menor* e, naturalmente só entre tonalidades do mesmo nome, por exemplo, entre *dó maior* e *do menor*, *lá maior* e *lá menor*, [...] etc. [...] Penso inclusive que seria mais confortável na realidade dizer que toda composição musical está propriamente em *maior-menor* [...]; falar, por exemplo, de uma peça em *dó maior-menor* ($dó\,\frac{maior}{menor}$) (SCHENKER, 1990, p. 137-138).

Schenker, no entanto adverte: "meu *maior-menor* não deve ser confundido com o *Molldur* de M. Hauptmann nem com o *Durmoll* de H. Riemann", para tais autores a *mistura* fica restrita a um único tipo (o menor empresta para o maior) e para Schenker "*maior-menor"* abarca "a totalidade de misturas possíveis" (SCHENKER, 1990, p.138). Nesses mesmos anos, em 1905, o musicólogo, professor e teórico belga François-Auguste Gevaert (1828-1908), em seu "*Traité d'harmonie théorique et pratique*", enfatizando a predominância dos *empréstimos do modo menor para o maior*, defende o uso da expressão "*Maior-misto*":

> Considerado como tonalidade fundamental de uma obra musical um tanto elaborada, o modo Menor viu seu uso se diminuindo gradualmente depois da época de Bach e Haendel. Na medida em que isto foi acontecendo, o modo Maior, em troca, foi ampliando paulatinamente seus domínios e deixando sentir sua soberania, mesclando a suas próprias harmonias, claras e enérgicas, os acentos ensombrecidos do modo Menor. Nosso Maior atual se apropria a vontade não somente de todos os acordes do modo Menor [natural], mas sim também de suas alterações cromáticas [Menor harmônico e melódico]. A escolha do material melódico e harmônico do Menor chamado a juntar-se eventualmente ao do Maior diatônico, assim como a maneira de combinar os dois elementos, depende completamente da livre iniciativa do compositor. Não se trata de acordes novos. O que se modifica e é suficiente para modificar o efeito característico das misturas harmônicas, é o sistema tonal que as enquadra e governa o discurso polifônico. Em outras palavras: é a preponderância da terceira maior do acorde de tônica, cuja sonoridade se mantém sempre presente no sentimento do auditório (GEVAERT apud ZAMACOIS, 1945, v. 2, p. 156-157).

* * *

[3] ESTRUTURAS PROFUNDAS: "PROLONGAÇÃO" E "REGIÃO". A idéia de *lugar de chegada* se estabelece a partir de uma série de operadores consolidados em nossa disciplina que, como se vê ao longo deste estudo, combinam-se com referências mais gerais e igualmente conhecidas emprestadas de *outros campos* (cf. NATTIEZ, 2004). De saída, explicita-se aqui a relação com dois conceitos *organicistas* que, profundamente arraigados na culta *tradição teórica e artística* herdada desde pelo menos o século XVI até o XIX, se tornaram capitais nas representações normativas da *harmonia tonal* que se elaboram desde os inícios do século XX. São eles: o conceito *schenkeriano* de "*Prolongação*" e o conceito *schoenberguiano* de "*Região*".

A noção de "*Dehnung*" – em português se usa "Prolongação" ou "Prolongamento" (FRAGA, 2006, p. 34-36), em inglês encontra-se "*Prolongation*" (CAPLIN, 1998, p. 25; FORTE e GILBERT, 1982; SWINDEN, 2005) ou "*Expansion*" (SCHENKER, 2001), termo que também é empregado no francês – é uma metáfora teórica poderosa, sugestiva e influente, procedente das idéias do pianista, professor, editor, periodista, crítico e teórico musical nascido na Galícia (hoje parte da Polônia), Heinrich Schenker (1868-1935). O vocábulo "*Dehnung*" escolhido por Schenker aparece traduzido nas ciências físicas e matemáticas como "deformação" (o comportamento de *um* material que sofre modificação mecânica), literalmente pode ser traduzido como "esticamento" (ato de estirar, distender, expandir, alongamento). Ou ainda, acentuado um pouco mais o *tronco* ou a *raiz* goethiana embutida na noção, "*Dehnung*" pode ser compreendido como "germinação" (o processo de desenvolvimento ou evolução de uma semente) ou "estirpe" (que, no sentido botânico, é aquela parte da planta que se alastra *por debaixo* da terra).

Esta imagem poética da "*estrutura orgânica* (*Organischen*)" (SCHENKER, 1968, p. 165) – pois "deve existir uma relação orgânica" (SCHENKER, 2001, p. 124) – está *subjacente* em vários termos do

vocabulário schenkeriano: *acorde prolongado*, *prolongação melódica*, *prolongação harmônica, método* (*meio* ou *processo*) *de prolongação, prolongamento de função, prolongação das progressões harmônicas, implantação, desdobramento ou elaboração* composicional (“*Auskomponierung*”, cf. SCHENKER, 1990, p. 310), etc. Adiante veremos a noção schenkeriana de “processo de Tonicalização” (ou “Tonicização”) que se soma a esta noção de “Prolongação” na formação de um ideário de “verdades gerais”, organicamente correlacionadas, com as quais Schenker procurou contribuir para a solução de uma importante questão de fundo: o “acordo entre conceitos gerais e detalhes específicos [...] uma das tarefas mais difíceis da compreensão humana. A fim de reduzir o mundo das aparências em apenas alguns conceitos, o conhecimento deve buscar verdades gerais” (SCHENKER, 1968, p. 164).

Salzer (1990, p. 37-39; 123-124; 165-166; etc.) explica a “Prolongação”: os diferentes *acordes* de um segmento musical “freqüentemente se movem dentro de uma única harmonia ou acorde”, p.ex., as vozes de um verso de um Coral de J. S. Bach (FIG. 1.15) realizam movimentos (o *soprano* sobe uma 3ª, o *baixo* desce uma 8ª, etc.) que “recheiam” o acorde de **Bm** que neste verso é o “acorde estrutural” (ou o “acorde gramatical”, ou o “acorde significante” ou ainda o “acorde de origem harmônica”, algo comparável ao *Urphänomene* – o *fenômeno originário* ou *fenômeno primevo* de Goethe). “As raízes do acorde prolongado se acham no contraponto puro”. “A partir desse conceito melódico-contrapontístico [...] se chegou ao reconhecimento de que o valor estrutural de *um* acorde pode prolongar-se com a ajuda de *vários* acordes”. Esse “processo” resultante da “progressão linear” das vozes, que poderia ser chamado de “horizontalização do acorde” ou de “armação harmônica”, confere maior expressão a “um único” acorde (cf. FIG. 7.19). Os “acordes contrapontísticos” (aqueles gerados pela *condução das vozes*) são “acordes de superfície” – são “uma ramificação orgânica de uma progressão harmônica de uma ordem estrutural superior” –, são acordes “subordinados” que, “circulando ao redor” ou “movendo-se dentro”, intensificam e possibilitam a *desenvolução* (*crescimento*, *prosseguimento*, *revelação gradual*, *desenrolamento* ou “*pleno florescimento”*) da “tônica estrutural prolongada”: o **Bm** (o “lugar de chegada” ou a “região”) “que governa” o verso.

FIG. 1.15 - O acorde de **Bm** como “tônica estrutural prolongada” em um verso de *Coral* de J. S. Bach, a partir de Salzer (1990, p. 308)

Bm Em6/G F# Bm F#7/C# Bm F#7 Bm
Bm: Im IVm6 V Im V Im V I
I V I

Em aparte, vale notar que os *versos* dos “Corais de J. S. Bach” se consagraram como um emblema da *coerência tonal harmônico-contrapontística germânica* (DAHLHAUS, 1999, p. 116-118) e, convertidos em *prova* de que a música tonal, bela e bem feita, sempre permite uma “redução” perfeitamente convincente, são citados por diversos autores que abordam a teoria schenkeriana (cf. BERRY, 1987, p. 127-134; CADWALLADER e GAGNÉ, 1998, p. 52; COOK, 1992, p. 49-56; DUNSBY e WHITTALL, 1988, p. 34; FORTE e GILBERT, 2003, p. 156; LERDAHL, 2001, p. 8; e LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 122).

Conforme Meeùs (2009, p. 9-18), "a noção de prolongação deve ser entendida em função de outra noção essencial da teoria schenkeriana: a noção de níveis", dado que "o que a teoria schenkeriana ensina é considerar várias leituras possíveis, situando-se cada uma num nível de observação diferente". Com a "prolongação" a análise schenkeriana mostra que uma passagem musical "que à primeira vista parece relativamente ativa" pode, em outro nível de observação, ser reduzida ("analisada") em "um acorde único ornamentado" ou "prolongado". Em outras palavras, sustentando a específica, variada e complexa "composição livre" (que, na "superfície", traz figurações rítmicas, melódicas, harmônicas e contrapontísticas diversas) subjaz algo que é genérico, invariante e simples. Então, evidenciando a "dialética constante" entre "o harmônico e o contrapontístico" (um "aspecto fundamental" do argumento schenkeriano), "a análise das prolongações" procura "descobrir na harmonia fenômenos de contraponto [...] ou, ao contrário, revelar, na condução melódica, fenômenos harmônicos".

> A prolongação é um dos conceitos fundamentais da teoria schenkeriana. É a prolongação que, ao inscrever as harmonias na duração, permite que a obra se desenvolva, se dirija a um objetivo e, assim, expresse a sua tonalidade. É pela prolongação que o compositor dota a obra do que faz sua individualidade; é através da prolongação que ele estabelece as suas particularidades melódicas, harmônicas e rítmicas. É a prolongação que dá sentido à música. [...] A concepção schenkeriana da prolongação tem sua origem num estudo da ornamentação barroca, principalmente em Carl Philipp Emanuel Bach. Ao logo deste estudo, Schenker toma consciência que os ornamentos são os verdadeiros portadores do sentido musical. Ele compreende que todo o processo de composição das obras tonais pode se voltar para uma espécie de vasto trabalho de ornamentação. [...] a análise musical tem por missão mostrar de que maneira a ornamentação dota a obra da sua individualidade e da sua originalidade. Para fazê-lo, a primeira etapa consiste em encontrar, sob as prolongações, o arcabouço que lhe serviu de fundamento (MEEÙS, 2009, p. 9).

> O conceito de "prolongação" é fundamental na análise schenkeriana; se refere aos modos por meio dos quais um componente musical – uma *nota* (prolongação melódica) ou um *acorde* (prolongação harmônica) – permanece vigente sem estar literalmente representado a cada momento. [Na prolongação harmônica] essencialmente, uma harmonia se prolonga tanto tempo quanto se sinta seu controle sobre uma determinada passagem (FORTE e GILBERT, 2003, p. 155-156).

Frisando a variabilidade dos "processos" que geram as *prolongações harmônicas* – "metamorfoses nas quais cada etapa sucessiva é ao mesmo tempo um resumo de sua história e a *semente* de seu futuro" (ROWELL, 2005, p. 120) – Forte e Gilbert estudam vários casos. Um deles é o segmento de 4 compassos ao início do *Prelúdio em Dó-menor*, op. 28, n. 20, de Chopin (FIG. 1.16). O principal *lugar de chegada* aqui é **Cm**:, mas, "circulando ao redor" ou "movendo-se dentro" desta "região", outros acordes *coadjuvantes* são postos em movimento. *Lugares de chegada* "provisórios" ou "secundários" (o **bVI**, o **IVm** e o **V** grau) ressoam procurando nos convencer da centralidade desta tônica que só pode se impor mediante algum nível de antagonismo. Vale notar que, autores como Berliner (1994, p. 80) e Martin (1996, p. 9-13) adaptam esse tipo de solução gráfica schenkeriana para demonstrar as *"harmonic prolongation"* em *standards* de *jazz*.

FIG. 1.16 - *Prolongações harmônicas* nos compassos iniciais *Prelúdio em Dó-menor*, op. 28, n.20, de Chopin, a partir de Forte e Gilbert (2003, p. 156)

Com o auxílio das leituras de diversos autores (tais como BERNSTEIN, 1992; 2006, p. 802-806; CARPENTER e NEFF, 2006, p. 64; 206-225; DUDEQUE, 1997a, p. 75-86; 1997b; 2005a; NEFF, 1993, p. 416-419), a noção de "Regiões" – inseparável da noção correlata de "*Monotonalität*" – perpassa todo o presente estudo ancorada na célebre proposição do compositor, professor, poeta, pintor e teórico musical austro-judeu Arnold Schoenberg (1874-1951). Com essa sugestiva analogia espacial ("*região*" remete a *extensão*, *superfície*, *território*, *relevo*, *zona*, *área*, *paisagem*, *local*, *porção minimamente unificada* ou *parte de um todo com limites mais ou menos precisos*, etc.) convertida em aparato teórico-conceitual Schoenberg se refere às alterações que se derivam

> da relação de uma tonalidade com certos fragmentos seus que são tratados como se fossem tonalidades independentes: as *regiões*. Essa consideração é útil para fornecer uma compreensão mais profunda da unidade harmônica de uma peça. A mistura de notas e acordes alterados com diferentes progressões diatônicas, mesmo em segmentos não cadenciais, era considerada modulação pelos teóricos antigos. Trata-se de uma visão limitada e, portanto, obsoleta da tonalidade. Não se deve falar de modulação a menos que uma tonalidade tenha sido definitivamente abandonada, e por um tempo considerável, e oura tonalidade tenha se estabelecido quer harmônica quer tematicamente. O conceito de regiões é uma conseqüência lógica do princípio de *monotonalidade*. De acordo com esse princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente uma tonalidade em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original. A *monotonalidade* inclui a modulação, ou seja, o movimento na direção de outro *modo* e, inclusive, seu estabelecimento. Mas ela considera tais desvios regiões da tonalidade, subordinadas ao poder central de uma Tônica. Adquire-se, assim, a compreensão da unidade harmônica no interior de uma peça (SCHOENBERG, 2004, p. 37).

Tendo em vista que para Schoenberg "as necessidades técnicas eram inseparáveis das filosóficas" (NEIGHBOUR, 1990 p. 56; cf. SOLEZ, 2007), importa notar que a dimensão mais propriamente operacional da noção ("regiões") está ancorada em um conceito – "monotonalidade" – cuja procedência filosófica é deveras culta. Agregando acepções antigas, escolásticas, humanísticas, modernas e contemporâneas, deriva-se do latim "*monas*" (único, solitário, isolado, ilha, unidade, um ser só, uma única coisa, etc.), um vocábulo que é empregado como antepositivo em vários termos filosóficos, tais como os que podemos consultar em Abbagnano (1982, p. 651-652): *monismo* (doutrina que admite um único gênero de substância), *monofiletelismo* (doutrina pela qual todas as espécies vivas derivam de um único ramo originário), *monogenismo* (doutrina pela qual todas as raças humanas descendem de um único ramo), *monoteísmo* (a doutrina da unicidade de Deus), etc. Parafraseando podemos dizer que a "monotonalidade" é uma doutrina da "unicidade do tom", na qual todos os *eventos sonoros* de uma tonalidade derivam-se (descendem, germinam) de um tom único e originário. O entendimento "da tonalidade como 'monotonalidade' envolve uma rede de funções definidas pelos graus da escala, em que todas as notas, acordes e regiões tonais, cada qual com sua função específica, são relacionados a uma tônica central" (DUDEQUE, 1997b, p. 3).

Monotonalidade reporta-se a "mônada", termo empregado tanto na *biologia* (organismo ou unidade orgânica diminuta e muito simples, como um grão de pólen) quanto na *química* (átomo ou radical univalente) e na *matemática* (número formado por uma figura apenas). Na *esfera* filosófica, conforme Abbagnano (1982, p. 651) e Ferrater Mora (2001, p. 1997-1998), sabe-se que os pitagóricos falaram de uma "primeira mônada" (*a unidade fundamental*, *o fundamento de todo "um"*). Platão usou o termo para as "unidades inteligíveis" e Plotino (c.205-270) entendia "Mônoda" como "o fundamento de todo número, a base de todo ser inteligível". Para Clemente de Alexandria (c.150-215) "a mônada é o resultado de uma abstração efetuada sobre todas as propriedades físicas". A idéia da *unidade* se renova e ganha viés sincrético-teológico no mundo da *aritmologia cristã* e, com isso, no "*Liber numerorum*" de Isidoro de Sevilha (c. 550-636), vamos ler que: "[a unidade] não se pode dividir em partes, porque é as partes e o todo e cujo exemplo é Deus uno; uno é Jesus Cristo, mediador entre os homens e Deus. O Espírito Santo é uno; una é a Igreja Mãe (apud BRITO, 2005, p. 49). No renascimento a "monodalogia" de Nicolau de Cusa (1401-1464) está fundada no princípio de "que tudo está em tudo", "a unidade (universo)" existe na "pluralidade (o diverso)", cada coisa "existe em ato 'reduzindo' (refletindo em si) todo o universo" e o "universo inteiro 'reduzido' em cada coisa faz de cada coisa uma unidade" (Mônada). Com o advento do mundo moderno a "monadicidade" ganha acepção de uma "unidade real inextensa", ou seja, "espiritual", sentido empregado por Giordano Bruno (1548-1600) que concebia "a Mônoda como o *minimum*, i.e. a unidade indivisível que constitui o elemento de todas as coisas".

O termo se consagra na viragem para o século XVIII com o filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) que o empregou para designar "a substância espiritual enquanto componente simples do universo". Essa célebre *Mônoda* leibniziana é "um átomo espiritual, uma substância desprovida de partes e de extensão, portanto indivisível [...], não se pode desagregar e é eterna; só Deus pode criá-la ou anulá-la". A "monadologia" leibniziana repercute entre os pensadores alemães, como Kant (que publicou uma famosa "*Monadologia physica*" em 1756) e Goethe que, em cartas que escreveu nas primeiras décadas do século XIX, vê o acorde "harmônico e consonante" (i.e., o *acorde perfeito maior*) como a "mônoda sonora".

> Quando a mônoda se expande, surge o tom maior. Quando a mônoda se contrai, aparece o menor. [Considera-se] o som grave mais imperceptível como um centro mais interior da mônada e o som mais agudo mais dificilmente percebido como a periferia da mônada. Minha convicção é a seguinte: como o tom maior surge da expansão da mônada, ele exerce um efeito igualmente expansivo sobre a natureza humana, impelindo-a para o objeto, para a atividade, para o amplo, para a periferia. O mesmo acontece com o tom menor; surgindo da contração da mônoda, também contraí, concentra, impulsiona para o sujeito, sabendo ali encontrar o derradeiro canto de refúgio onde a mais adorável melancolia ama esconder-se. [...] Todas as mônodas são, por natureza, tão indestrutíveis que no próprio momento da dissolução elas recomeçam sua atividade sem perdê-la ou anulá-la. Desse modo, elas apenas se separam das antigas relações para, em seu lugar, dar início a outras (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p. 43-45).

Ainda que assim (de maneira fragmentada e superficial), os *ditos* de Goethe serão aludidos em várias passagens do presente estudo, uma vez que a ascendência do seu ideário sobre a *teoria musical contemporânea* é incalculável (notável nesta idéia schoenberguiana de "monotonalidade", nas teses schenkerianas da "unidade orgânica", na concepção do "dualismo harmônico" defendida por teóricos como Hauptmann, Oettingen e Riemann; etc.).

Anos mais tarde (já na época de Schoenberg), nas "*Méditations cartèsiennes*" que o filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938) publicou em 1931, a irrecusável associação entre "Mônoda" e "Harmonia" (relações de pertinência, conformidade, concordância, etc.) volta a aparecer em passagens (que poderiam ser parafraseadas para definir a relação entre a "monotonalidade" e suas "regiões") como: "A constituição do mundo objetivo comporta essencialmente uma harmonia de Mônoda, mais precisamente uma constituição harmoniosa particular em cada Mônoda e por conseqüência uma gênese que se realiza harmoniosamente nas Mônadas particulares" (HUSSERL apud ABBAGNANO, 1982, p. 651).

Considerando as diferenças e especificidades metodológicas destes dois operadores – *prolongações* e *regiões* – e realçando suas capacidades técnico-analíticas *mutuamente* colaborativas (cf. DAMSCHRODER, 2008, p. 164-165), importa frisar que ambos partem da convicção de que: *por baixo* daquilo que tocamos e/ou ouvimos (os *fenômenos* musicais de *superfície*), na camada "subcutânea (Schoenberg)" (ADORNO, 2003. p. 71), existe um determinado *nível de profundidade imaterial* (*inextensa* ou *espiritual*), uma espécie de *armação fundamental* que, sustentando as relações de *combinação* (concordância, subordinação, ordem, coerência e não contradição, etc.) dos componentes harmônico-tonais, garante *a unidade* (orgânica, estética, estilística, ética, sistêmica, estrutural, discursiva, comunicacional, etc.) dos enunciados musicais.

Prolongações e regiões são, desse modo, instrumentos de "desvelamento de uma forma oculta e secreta subjacente à explicita" (ROSEN, 2004, p. 210). Não negam, é claro, a existência dos *fenômenos* de *superfície*, mas, presumindo que o que mais importa é "encontrar a ligação entre esses fenômenos" (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 18), defendem um "ir a fundo", um exame do *alicerce* (do padrão *oculto*, *irrevelado*, *misterioso*), a busca de um "sujeito das relações internas" (LEIBNIZ apud FERRATER MORA, 2001, p. 2000). Defendem que as "coisas do mais elevado valor devem ter outra e peculiar origem", não podem estar no "mundo transitório, sedutor e ilusório", no "torvelinho" da superfície, mas sim no "colo do ser, do não transitório, do deus oculto, da 'coisa em si'" (NIETZCHE apud RIDLEY, 2008, p. 9) que solidifica o vínculo entre todas as partes. Defendem enfim, como o faziam os antigos pitagóricos, que "uma harmonia invisível é superior a uma visível" (HERÁCLITO apud TATARKIEWICZ, 2000, p. 95), e que "a música – segundo Aristoxenus – estaria regida por uma ordem natural e imutável que se esconde por detrás da aparência dos fenômenos" (LIMA REZENDE, 2010, p. 99).

Num texto, cujo titulo é precisamente "estruturas escondidas", Rosen compara o método de Schenker aos construtos teórico-investigativos dos lingüistas Ferdinand de Saussure (1857-1913) e Roman Jakobson (1896-1982), e, de modo geral, tais observações podem ser estendidas também para as teses analíticas de Schoenberg ou de outros cultores das "estruturas profundas" que acreditam que:

> a forma implícita é a única que traz salvação, e só ela revela o modo como a música foi composta [...] Essa rejeição absoluta do explícito em favor do implícito é um método clássico de interpretação [...] o significado explícito é geralmente falso, e somente ao significado implícito sistematicamente revelado é atribuído algum peso (ROSEN, 2004, p. 210).

Em suma, "prolongações", "regiões" e *lugares de chegada* são instrumentos de *interpretação* dos *aspectos estruturais subjacentes às relações estudadas* (cf. NATTIEZ, 2004). Tais instrumentos importam para aqueles que acreditam na "necessidade das reduções", que acreditam que "a verdadeira análise mostra a unidade 'orgânica' implícita na diversidade explícita" (KERMAN, 1987, p. 99) e, com isso, partem da hipótese de que é possível "organizar todos os eventos tonais de uma peça em uma só estrutura coerente tal que se percebam em uma hierarquia de importância relativa" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 120). Conseqüentemente, uma das etapas dos *processos de análise musical* passa necessariamente "por uma simplificação" na qual, "a cada passo se omitem eventos menos importantes, deixando os eventos mais importantes estruturalmente como uma espécie de esqueleto da peça" (idem).

Num dicionário de *semiótica*, lemos que "as estruturas profundas" (consideradas subjacentes ao enunciado) habitualmente são opostas às "estruturas de superfície" (o domínio observável),

> nota-se, todavia, que o termo profundidade está maculado de conotações ideológicas [...] seu sentido é, em geral, aproximado do de "autenticidade". [...] A profundidade [...] sugere uma certa "qualidade" da significação e/ou a dificuldade de sua decifração [...] "profundo" e "superfície" são duas metáforas espaciais [...] servem para designar, uma, a posição de partida, outra, o ponto de chegada de uma cadeia de transformações, que se apresenta como um processo de geração. [...] a utilização dessa dicotomia [...] leva em conta o princípio segundo o qual as estruturas complexas são produzidas a partir de estruturas mais simples, e o princípio de "acréscimo de sentido", segundo o qual qualquer complexificação das estruturas traz sempre um complemento de significação (GREIMAS e COURTÉS, 1989, p. 351-352).

* * *

[4] DA ANALOGIA DA CRIATURA VIVA: A DOUTRINA DO ORGANICISMO NA TEORIA CONTEMPORÂNEA DA HARMONIA TONAL. Segundo Osborne, a *analogia* teria surgido casualmente numa observação de Platão (no diálogo *Fedro*) empregada, a princípio, apenas para sublinhar que "um bom discurso" precisa ter *começo, meio e fim*, e que estas partes devem se *ajustar coerentemente*.

> Todo discurso há de ser construído como uma criatura viva, com seu próprio corpo, por assim dizer; não lhe devem faltar nem cabeça nem pés; deve ter um meio e extremidades compostas por tal arte que se ajustem entre si e à obra toda (PLATÃO apud OSBORNE, 1983, p. 256).

Esta culta tese de que toda "criação" deve expressar uma "necessária unidade orgânica" atravessou a história ocidental (cf. OSBORNE, 1983, p. 256-265) e, atualizada no século XIX, conforme Rowell (2005, p. 120-121), converteu-se em "um dos principais valores do romantismo", um *organicismo* contemporâneo e de senso comum que segue a defender que: as obras de arte são análogas as coisas vivas, pois apresentam os *mesmos processos* e se desenvolvem conforme os *mesmos princípios naturais*. O "conceito central desta [re]visão romântica da natureza", conforme Meyer, se faz notar numa emblemática passagem em que o poeta e crítico alemão August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), falando entusiasmadamente sobre a "genialidade orgânica" de Shakespeare, defende que "o gênio nunca é sem forma" e que deve-se distinguir entre "forma mecânica" e "forma orgânica":

> A forma é mecânica quando se faz predeterminada sobre algum material através de uma força externa, como um mero acréscimo acidental sem referência a seu caráter... Por outro lado, a forma orgânica é inata; se desenrola a partir de dentro e alcança sua determinação em simultâneo com o mais pleno desenvolvimento da semente... nas belas artes, assim como nos domínios da natureza – o artista supremo – todas as formas genuínas são orgânicas (SCHLEGEL apud MEYER, 2000, p. 291).

Em 1810, comparando as sinfonias de Beethoven com a "trama orgânica" de Shakespeare ("o modelo dramático do romantismo"), o escritor e compositor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) observa: frente "a bela confusão" dos caracteres musicais da *Quinta Sinfonia* (cf. DUNSBY, 2006, p. 909; IRIARTE, 1987, p. 95) tem-se, em uma primeira vista, a impressão de "uma completa carência de verdadeira unidade e de nexo interno". No entanto, em um exame mais profundo, descobre-se "uma bela árvore, botões e folhas, flores e frutos crescendo todos de uma mesma semente" (HOFFMANN apud DAHLHAUS , 1999, p. 14). Portando os emblemas da "semente que germina" (cf. MEYER, 2000, p. 294-296) e o santo nome de "Beethoven", a metáfora do *organicismo*, a analogia da "obra viva" (SOLIE, 1980), tornou-se, conforme mapeia Kerman, uma espécie de *endemia* na teoria musical culta: "a falácia orgânica", o "credo organicista", um "conhecido fardo dos analistas" (KERMAN, 1987, p. 139 e 208):

> Nenhuma das artes foi mais profundamente afetada pela ideologia do organicismo que a música; sua influência nociva ainda persiste entre nós (KERMAN, 1987, p.83). [O "modelo tradicional da música erudita ocidental"] uma criação característica do século XIX [...] cresceu como se proviesse de algum misterioso *pool* genético de origem alemã; historicismo, organicismo e nacionalismo foram todos amalgamados na ideologia musical da época; [...] quase até os dias de hoje, a contínua evolução orgânica do modelo da grande música permaneceu, para muitos músicos, um dogma inconsciente (KERMAN, 1987, p.90).

E Adorno (2004, p. 57), enaltecendo as *novas* regras e manipulações dodecafônicas, argumenta: "com tais regras, a consciência assume a tarefa de purificar a música de resíduos orgânicos já extintos". O *dogma* orgânico pode ser um valor inverídico a ser enfrentado pela nova *musicologia*, ou uma espécie em extinção para a *filosofia da nova música*, contudo, esta *noção* totalizante (a *metáfora orgânica da integração*) permeia as linhas e entrelinhas dos mais diversos assuntos musicais. E, nas *prescrições* técnicas, teóricas críticas e analíticas da harmonia tonal (como se nota no decorrer do presente estudo), faz-se mister reconhecê-la em colocações de personagens influentes como Schenker e Schoenberg.

Schenker escreve ensaios antológicos sobre a "estrutura orgânica da fuga" e sobre a "estrutura orgânica da forma sonata" (SCHENKER, 1968). No "*Harmonielehre*" de 1906 a metáfora biológica se desdobra: "acostumemos a ver os sons como criaturas; acostumemos a considerá-los em seu impulso biológico, como se possuíssem vida interior" (SCHENKER, 1990, p. 42). "Nas unidades formais maiores [...] o momento biológico da vida sonora se faz presente de maneira assombrosa" (SCHENKER, 1990, p. 55). Schenker vê a quinta superior (nota sol) como "um componente orgânico real do sistema de dó-maior" (SCHENKER, 1990, p. 89). Defende que por "mútua influência [...] conteúdo musical e harmonia" se unificam "ao ponto de se tornarem um só membro [...] de um organismo total" (SCHENKER, 1990, p. 310). Destaca (em um fragmento do *Quarteto* op. 95 de Beethoven) a "conexão orgânica" que se observa entre as "seções subsidiárias e a seção cadencial" (SCHENKER, 1990, p. 353). Defende que, da "relação entre harmonia e forma" se pode obter uma "unidade superior", uma "imagem da unidade orgânica [*Organische Einheit*] correspondente a essência de uma composição" (SCHENKER, 1990, p. 348 e 354). Defende que, nas chamadas formas cíclicas, um "encadeamento de idéias" eventualmente inadequado pode prejudicar a apreciação da obra como um "conjunto organicamente vivo" (SCHENKER, 1990, p. 413). Etc. As imagens da "coerência orgânica" perpetuaram-se nos discursos schenkerianos:

> A progressão determinante do tom, a de ordem superior, apresenta a tonalidade única da composição. As outras ["regiões" ou "áreas tonais"] chamadas também tonalidades, e as "modulações" são acordes prolongados e progressões prolongadas, todas dentro da estrutura desta única tonalidade: são fases orgânicas de uma única tonalidade (SALZER, 1990, p. 239).
>
> [...] a forma orgânica instintivamente sentida sobre a unidade de estrutura e prolongação possibilitou [...] a construção de formas sumamente organizadas e muito convincentes (SALZER, 1990, p. 255).
>
> Os gráficos [...] demonstram que todos os acordes de uma peça [...] sejam consonantes ou dissonantes, diatônicos ou cromáticos, pertencem a um único tom ou tonalidade, provando que são ramificações orgânicas da armação estrutural que expressa a tonalidade (SALZER, 1990, p. 263).
>
> Creio firmemente que existe uma necessidade de uma teoria da música [...] cujo objetivo e justificativa devem ser a condução do ouvido e mente para a compreensão de todos os detalhes como ramificações orgânicas de um todo (SALZER, 1990, p. 291).

Por seu turno, os *monotonalistas schoenberguianos* também estão bem munidos de referências *organicistas*.

> [Da concepção/consecução *da arte*] A obra de arte, como todas as coisas vivas, é concebida como um todo – exatamente como uma criança, cujos braços ou pernas não são concebidos separadamente. A inspiração não é o tema, mas a obra total. E não é inventivo aquele que escreve um bom tema, mas sim aquele para quem, de imediato, ocorre toda uma sinfonia (SCHOENBERG, 1984, p. 458).

> [O conceito de *forma*] em um sentido estético, o termo *forma* significa que uma peça é 'organizada', isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo (SCHOENBERG, 1991, p. 27).

> O tamanho e o número das partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça [...] uma peça curta pode ter a mesma quantidade de partes de uma peça longa, do mesmo modo que um anão possui o mesmo numero de membros e a mesma forma de um gigante (SCHOENBERG, 1991, p. 28).

> [O *motivo* e a sua *variação progressiva*] significa que na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo (SCHOENBERG, 1991, p. 36).

> [Inversão das tríades] Qualquer mudança na estrutura de um organismo, mesmo pequena, traz conseqüências consideráveis. [...] algo é certo: se tal mudança não corresponde à essência do organismo no qual se insere, as conseqüências serão, em sua maioria, danosas; [...] E ao contrário, partindo-se do desejo de extrair de um organismo novos rendimentos fundamentados na sua essência, ocorrerá, sempre, estar-se satisfazendo uma necessidade do organismo, indo-se ao encontro do seu impulso de desenvolvimento (SCHOENBERG, 2001b, p. 101).

> [...] o haver uma cultura falhado, o ter-se tornado improdutiva, não se deve ao fato de supor-se gasta e daí ter que ser totalmente removida. Essa remoção teria que ser consumada no interior mesmo do organismo, sob a forma de uma revolução que extirpasse os órgãos mortos, mas que mantivesse o organismo subsistindo em seu conjunto. [...] O declínio dos modos eclesiásticos é esse necessário processo de decomposição donde brota a nova vida dos modos maior e menor. E se nossa tonalidade extinguir-se, nela própria já está contido o gérmen da próxima manifestação artística (SCHOENBERG, 2001b, p. 155-156).

> Agora, ao coral. [...] pode-se supor que a imagem gráfica da notação é um feliz símbolo, apto ao pensamento musical, e que, por conseguinte (visto que todo organismo bem construído encontra-se, em sua aparência externa, em concordância com a sua organização interna, e daí a aparência exterior, inata, não poder ser considerada um mero acaso) a forma e a articulação manifesta nas notas musicais correspondem à essência íntima do pensamento musical, e à sua movimentação, assim como abaulamentos e cavidades em nosso corpo correspondem à posição de órgãos internos (SCHOENBERG, 2001b, p. 155-156).

> [Sons "estranhos à harmonia"] é improvável que em um organismo bem proporcionado, como na obra de arte, algo aconteça sem que possua alguma influência sobre o conjunto (SCHOENBERG, 2001b, p. 155-156).

Na reflexão teórico-musical moderno-contemporânea européia (principalmente austro-germânica) o *organicismo* é uma tendência de pensamento em parte associada ao nome do escritor, poeta, romancista, dramaturgo e crítico alemão Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Em seus *estudos científicos* sobre a morfologia das plantas ("*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*" de 1790 e "*Zur Morphologie*" de 1795) Goethe chamou de *Urphänomene* (fenômenos originários) o desenvolvimento contínuo de eventos ou fases *organicamente* unificadas que se reproduzem com determinada *naturalidade* – "no *Urphänomene* o particular e o universal coincidem, ele é uma visão do todo, é 'a origem do fenômeno aparecendo no fenômeno'" (BARROS, 2006, p. 512).

Conforme Rowell, Goethe descreveu o crescimento de uma *Urpflanz* (a célebre *planta arquetípica* ou *planta primordial*) como um processo de transformações progressivas resultantes das leis necessárias para a formação da natureza viva: *a semente, a intensificação, a polaridade, a metamorfose* e o momento supremo do *pleno florescimento.* Para Goethe,

> toda a matéria se acha em contínua transformação através de uma série de metamorfoses nas quais cada etapa sucessiva é ao mesmo tempo um resumo de sua história e a *semente* de seu futuro. A *intensificação* (calor, energia, emoção, experiência) proporciona o meio pelo qual se estimula os impulsos latentes à substância através de suas continuas metamorfoses, alternativamente atraídas e repelidas por polaridades como a luz e a obscuridade, o calor e o frio, a tensão e a distensão, a razão e a emoção (ROWELL, 2005, p. 120).

Tendo em vista as implicações *críticas* e *estéticas* deste *organicismo* na teoria musical, importa sublinhar que, *goethianamente* falando, tais *metamorfoses* decorrem das leis formativas presentes na própria planta primordial, ou seja, não são as "influências exteriores" que transformam o arquétipo, *condições* exteriores apenas fazem com que as forças internas da semente germinem de um modo peculiar. A não-admissão das "influências exteriores" – em contraposição ao elogio da "força formadora que se propaga" no interior do "organismo" (KANT apud ABBAGNANO, 1982, p. 703) – é particularmente importante para aquelas correntes *normativas*, *analítico-interpretativas* que acreditam que "a música tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais" (KERMAN, 1987, p. 97).

Os hoje considerados sérios "equívocos científico-botânicos de Goethe" (personagem que, além de direito, medicina, história e ciências políticas estudou também botânica, ótica, meteorologia, anatomia, teologia, biologia, química, física e geologia) não prejudicam o fato realmente significativo de que essa "má ciência" foi decisiva para a consolidação de uma "grande música" (MONTGOMERY, 1992). *Grande música* que, inspirada pelo *cientificismo goethiano* – hoje uma "relíquia" da história da ciência (NEFF, 1993, p. 410) –, elaborou para si um *conjunto análogo de leis evolutivas* que alcançou "grande" veracidade na *concepção,* na *consecução* e na *defesa crítico-analítica* de uma *composição* musical – de *Bach a Beethoven*, de *Beethoven a Schoenberg* (DAHLHAUS, 1999, p. 126-137) – *absoluta* e *convincente*. Em outros termos: este paralelismo entre "as leis da natureza e as leis da música" não é *literal*, não é *científico*, mas sim *alegórico.* Trata-se de uma espécie de *imagem ideal* que incorpora e reflete valores de fundo da concepção goethiana holística da natureza como uma totalidade *funcionalizada*, orgânica e viva, em profunda conexão com o mundo espiritual, e não como um mecanismo frio e sem alma, constituído apenas por matéria em movimento.

A ligação do schenkerianismo com o *cientificismo orgânico* de Goethe pode ser ilustrada pela sintomática ênfase na "importância transcendental do princípio de mistura [...] princípio preso ao organismo vivo da obra [...] com a força de um elemento da natureza" (SCHENKER, 1990, p. 175). "Princípio de mistura" que nos faz perceber, p.ex., a combinação de acordes de Dó-menor (a *polaridade sombria*) na tonalidade de Dó-maior (a *polaridade luminosa*) como uma combinação que, por *intensificação*, *mutação* e *complementaridade* de sonoridades contrastantes produz (naturaliza) belas, potentes e novas colorações harmônicas, e que consigo carrega traços das concepções goethianas, uma vez que

> o princípio fundamental da harmonia para Goethe é a noção de polaridade e complementaridade dos opostos: 'duas oposições originárias fundamentam o todo': Amarelo [positivo] e azul [negativo] produzem as demais cores – o verde, por combinação; o laranja e o violeta por intensificação; o vermelho ou 'púrpura' por combinação e intensificação (BARROS, 2006, p. 512).

O *organicismo schoenberguiano* conta com declarações enfáticas: "eu acredito que Goethe estaria totalmente satisfeito comigo" (SCHOENBERG apud NEFF, 1993, p. 409). Reiterando o entendimento de Neff – "de que a inspiração maior" para Schoenberg e sua escola "tenha sido o trabalho científico de Goethe" (LIMA, 2000, p. 72) – Lima traduz um célebre trecho de uma carta em que o discípulo de Schoenberg, Anton Webern, escreve para seu mestre:

> Um tema é apresentado. Ele é variado... todo o resto baseia-se nesta idéia particular; é a forma prima. As coisas mais surpreendentes acontecem, e mesmo assim é sempre a mesma coisa. Agora dá para perceber para onde estou caminhando – *Urplanze* [Planta arquetípica] de Goethe: a raiz é, de fato, nada mais nada menos que o caule, a folha, por sua vez, nada mais é que a flor; tudo variação de uma mesma idéia (NEFF apud LIMA, 2000, p. 72).

Neff traça correspondência entre vários termos/conceitos importantes em Schoenberg (*monotonalidade*, *motivo básico*, *grundgestalt*, *problema tonal*, *força centrífuga*, etc.) mostrando-os como

adoções ou adaptações de conceitos de Goethe. No que tange ao conceito de "monotonalidade", Neff argumenta que "assim como a *Urpflanz* (a *planta arquetípica*) de Goethe contém potencial funcional para todas as formas de planta possíveis, o conceito de *monotonalidade* apresenta potencial funcional para todas as peças tonais" (NEFF, 1993, p. 415). Percebida nesse amplo ideal de cultura, vale notar que tal "correspondência" (Goethe e Schoenberg) se deve também a auto-imagem que Schoenberg faz de si mesmo – e ele também é visto dessa forma –, como um elo numa continuidade histórica "que ele [Schoenberg] clama para si, como o legítimo herdeiro da tradição musical austro-germânica, e para a legitimidade das suas música e teoria musical" (DUDEQUE, 2004a, p.120). Schoenberg "se considerava detentor de uma tradição, depositário de certos valores musicais que acreditava profundamente. Considerava também que um de seus deveres mais sagrados consistia em tornar esses valores compreensíveis" (LEIBOWITZ, 1981, p. 154)

Entrementes, importa adiantar que este marcante "efeito Goethe" não é um acontecimento *isolado* ou *pontual*. O caráter e as convicções goethianas e sua "presença" nas teses de Schenker e Schoenberg (e de A. B. Marx, de Anton Webern, e de tantos outros personagens da teoria musical austro-germânica romântico-contemporânea) deve ser compreendido em um amplo cenário, posto que "durante mais de um século, para o bem ou para o mal, Goethe foi o paradigma de certa forma de cultura da sociedade burguesa alemã: a *Bildung*" (SEPPER, 2002, p. 109). Termo alemão que corresponde aquilo que, "verdadeiramente, se poderia denominar *formação* [*Bildung*], ou seja: *instrução* [*Ausbildung*], *preparação intelectual* [*Durchbildung*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 33). E, como coloca Suarez, o conceito de "*Bildung*" pode ser "instrumental" para compreendermos determinadas direções da filosofia da arte e da cultura (e, em nosso caso, também da *teoria e arte da harmonia tonal*) que se produziu desde a segunda metade do século XVIII em direção ao XX:

> O conceito de *Bildung* (...) é, sem dúvida alguma, a idéia mais importante do século XVIII e é precisamente esse conceito que designa o elemento aglutinador das ciências do espírito do século XIX. (...) O conceito de *Bildung* torna evidente a profunda transformação espiritual que fez do século de Goethe ainda um nosso contemporâneo, ao passo que o do Barroco nos soa hoje como antigüidade histórica. Nessa época, os conceitos e termos decisivos com os quais ainda hoje operamos adquirem seu significado (GADAMER apud SUAREZ, 2005, p. 192).

Sobre os vínculos das concepções de Schoenberg com o *organicismo goethiano* ver Dudeque (2003, p. 43; 2005a, p. 160-161), Dunsby (2006), Lima (2000, p. 70-72), Neff (1993) e Schuback (1999). Sobre "o conceito de coerência orgânica" em Schenker ver Barros e Gerling (2007, 2009) e Schenker (1968). Sobre *organicismo, romantismo, análise musical e musicologia* ver Beard e Gloag (2006, 124-127), Kerman (1987), Kliewer (1961), Meyer (2000, p. 290-313), Montgomery (1992) e Solie (1980). Sobre o conceito de "unidade orgânica" no cenário literário e filosófico em que a teoria musical vienense do século XIX se consolida ver Chapman (2008, p. 89-105).

*   *   *

[5] DA DATAÇÃO DA NOÇÃO DE TONS VIZINHOS. Esta concisa definição de "tons vizinhos" elaborada pelo compositor, crítico e musicólogo brasileiro Luiz Cosme (1908-1965) para o "Dicionário Musical" que publicou em 1957 é representativa de uma normativa que perpassa o presente estudo, mas que, dada como bastante conhecida em nossa disciplina, não será propriamente revisada aqui.

Para ilustrar algo da datação deste tipo de entendimento *moderno* a FIG. 1.17 reproduz, a partir de Gollin (2000, p. 125), uma espécie de "tabela para modulações" publicada em 1728 pelo compositor e teórico alemão Johann David Heinichen (1683-1729) em seu *"Der General-Bass in der Composition*". A tabela de Heinichen traz os 12 modos maiores e os 12 menores (aqui se reproduz apenas os tons de "*C dur*" e "*A moll*") e seus "cinco tons vizinhos" numa organização semelhante a descrita por Cosme (e tantos outros teóricos). Partindo de Dó-maior as três "destinações usuais" são: por relação de 5ª, Sol-maior; por relação de 3ª, Mi-menor; por relação de 6ª, Lá-menor. E as duas "destinações extraordinárias" são: por relação de 2ª, Ré-menor; e por relação de 4ª, Fá-menor. Partindo de Lá-menor as três "destinações usuais" são: por relação de 3ª, Dó-maior; por relação de 5ª, Mi-menor; por relação de 7ª, Sol-maior. E as duas "destinações extraordinárias" são: por relação de 4ª, Ré-menor; e por relação de 6ª, Fá-menor.

FIG. 1.17 - A "tabela para modulações" entre tons vizinhos publicada por Heinichen em 1728

Os 12 Modos Maiores

			Die 12 Modi Majores weichen aus				
			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
1	**C**		G	Em	Am	Dm	F
			destinações usuais			*destinações extraordinárias*	

Os 12 Modos Menores

			Die 12 Modi minores weichen aus				
			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t.min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
1	**Am**		C	Em	G	Dm	F
			destinações usuais			*destinações extraordinárias*	

Adiante registram-se outras ocorrências que documentam o entendimento técnico-teórico a respeito dos chamados tons vizinhos ao longo do século XVIII. No comentário, a seguir, sobre o uso "das metáforas e analogias na teoria da harmonia" menciona-se a comparação que o teórico austríaco Joseph Riepel (1709-1782) estabelece, em 1755, entre a hierarquia dos *tons vizinhos* e a organização social de um *regime feudal*. E no Capítulo 6 se vê (a partir dos estudos de GOLLIN, 2000, p. 145-151 e LESTER, 1996, p. 229-230) uma reprodução da "*Arbre Genealogique de I'harmonie*" publicada em aproximadamente 1767 pelo músico francês François-Guillaume Vial (c.1730-?).

* * *

[6] DOS ALCANCES DO TERMO "EXPANSÃO". Sugerindo *dilatação*, *alargamento*, *crescimento* e *ampliação* das fronteiras da harmonia tonal, este termo se consolidou no vocabulário técnico analítico da harmonia contando com a definitiva contribuição dos escritos de Schoenberg (Cf. CORRÊA, 2006, p. 170-171; DUDEQUE, 1997a, p. 129-138; 2005a, p. 241) e tornou-se usual em expressões como *tonalidade expandida, expansão harmônica, extensões da tonalidade, expansão do sistema tonal*, etc. Frente ao viés *formalista* da harmonia funcional – que insiste em defender a harmonia como um *sistema* auto-suficiente que "se pode contemplar em seus próprios termos" (MEYER, 2000, p. 263) – é valioso notar, especialmente frente aos múltiplos *componentes* que são *postos juntos* (*compostos*) na música popular, que, para Schoenberg (2004, p. 99-136), foram justamente as "influências extramusicais" que "produziram o conceito de tonalidade expandida". "Influências extramusicais" como: os assuntos poéticos (o pano de fundo, a ação, a atmosfera e as demais características da *letra*, do *drama*, do *argumento* ou *história*) e, sobretudo, os comportamentos, emoções, escolhas e concepções filosóficas decorrentes de uma visão de mundo que, assumidas como "fonte de inspiração" e como "fatores constituintes e formativos da estrutura musical", provocaram "grandes avanços" em "cada um dos traços da substância musical" (sobre a noção de "extramusical" cf. DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 45-61).

Recuperando as ponderações schoenberguianas podemos compreender a *expansão harmônica* como parte de um amplo fenômeno que Meyer (2000, p. 386-403) trata como "extensão de meios" ou "estiramento". Conforme Meyer, esse *estiramento das áreas tonais* é um traço de um valor central do *romantismo*, o decantado valor da *expressão emocional do indivíduo*. Ocorre que, "a expressão do sentimento e o delineamento da individualidade inevitavelmente dependem de normas de algum tipo", dependem de traços e "sintomas" que possam ser percebidos como "desvios do estado normal": "dependem da capacidade do ouvinte para comparar o padrão estândar com a versão estirada" e dependem do contato com "uma experiência literal da tensão física". O "aumento de grau em relação a alguma norma" contribui para "delinear o caráter e a conotação e para elevar a expressão".

Não se limitando aos expansionismos puramente harmônicos, Meyer comenta (com vários exemplos do repertório europeu clássico-romântico) escolhas técnico-compositivas gerais que são emblemáticas desta "aura da tensão elevada" decorrente destes *estiramentos românticos da normalidade*: registros extremamente agudos combinados com dinâmicas inusitadamente suaves; saltos por intervalos cromáticos disjuntos combinados com passagens relativamente prolongadas de cadeias de semitom, e mais: "as notas de chegada dos saltos são quase sempre apojaturas"; sonoridades amplamente espaçadas por meio de distanciamentos não usuais das partes da harmonia; o recurso da *grande pausa* valorizando "ocos" silenciosos cada vez mais

estirados em contraposição aos contornos melódicos infinitos; notas sem acordes amplificam a "instabilidade e a ambigüidade"; a ênfase na discordância acústica das notas auxiliares (em especial as apojaturas cada vez mais longas e complexas), etc. Assim como acontece com as harmonias, tais meios de expressão "não eram novos. O diferente era o grau e a freqüência dos desvios". Enfim, como tudo deve ultrapassar as medidas ou o grau habitual, tudo agora é mais: *mais intenso, mais complexo, mais distante, mais expressivo, mais forte, mais abundante, mais vibrante, mais febril*.

> A sinfonia romântica corporiza todos esses valores aos finais do século XIX, por exemplo, a monumental Oitava Sinfonia de Mahler (a "Sinfonia dos 1000") com sua longitude extrema, seus grandes recursos sônicos, sua intensidade sustentada, seu insistente sentido de fluxo dinâmico e, (...) sua adequação ao significado do texto (ROWELL, 2005, p. 119).

O ideal seria aproveitarmos ao máximo os tantos esforços técnico-analíticos desses autores que já se debruçaram sobre o repertório romântico, pois o *gigantismo* disso tudo é realmente um grave impedimento logístico para a compreensão dessa imensa herança pesadíssima de se carregar. Um *poema sinfônico*, uma peça de fôlego de Liszt ou Chopin, um *quinteto* de Brahms ou uma *cena de ópera* de Wagner pode mesmo consumir alguns anos de intenso labor analítico, e isso é cada vez menos possível nos nossos interesses, horários e grades curriculares. De qualquer maneira que possamos tentar resumir essas *magnitudes românticas*, para as finalidades do nosso estudo, é preciso reter que esse vasto nível de expansão da arte tonal (que não se sustenta harmonicamente apenas no mapeamento dos acordes de um *campo harmônico diatônico*), exige soluções de mapeamento muito mais abrangentes e sofisticadas.

Daqui para lá, i.e., olhando da música popular do século XX (e agora XXI), para a música romântica européia do século XIX, fica bastante claro o fato de que, como a música popular é um gênero que elabora suas tão complexas harmonias em espaços muitíssimos mais curtos (não em *sinfonias*, *óperas* e *concertos* com milhares de páginas, mas sim em peças como as *canções* de uma ou duas páginas), o estudo do repertório popular pode evidentemente contribuir com a logística da formação universitária nesta matéria das *harmonias complicadas complexamente expandidas*.

Os músicos populares continuam lidando com tais *harmonias* não como uma coisa do passado, feita por outros, a ser compreendida, valorizada e bem guardada no museu da cultura, mas sim como meio de expressão artística e de subsistência que está vivo e se modificando no uso cotidiano. Esta necessidade do uso traz inúmeras conseqüências para a elaboração das *teorias* e, ao longo do presente estudo, espera-se evidenciar o fato de que os esforços teóricos da música popular e da *jazz theory* desenvolveram um vasto conjunto de ferramentas técnico-analíticas (cf. MARTIN, 2005; NEAL, 2005) que nos permitem lidar com significativa eficiência com a *tonalidade expandida* que se observa na obras primas dos gêneros musicais cultos praticados pela geração romântica européia.

* * *

[7] DAS METÁFORAS E ANALOGIAS NA TEORIA DA HARMONIA. Conforme Meyer (2001, p. 70) esta analogia da *trama* da harmonia tonal com a *trama* de uma *novela* foi lembrada por Salzer (1990) para evocar a *teoria da coerência orgânica.* Teoria que, neste caso pelo viés *goethe-schenkeriano*, defende que as "estruturas escondidas" nos revelam "não como uma peça pode ser dividida, mas sim como ela se unifica" (ROSEN, 2004, p. 202).

Tal comparação entre a *coerência musical* e a *coerência dramático-narrativa* possui um precedente ilustre, Carl Czerny (1791-1857), o *sonatista* que tomou lições com ninguém menos do que o próprio Beethoven, assim escreveu no "*Schule der praktischen Tonsetzkunst*" (cf. MOYER, 1969, p. 58-68) que publicou em 1849:

> Como em um romance, uma novela ou em um poema dramático, se a obra em sua totalidade há de ter êxito e conservar sua unidade, os componentes necessários são: primeiro uma exposição da idéia principal e dos diferentes personagens, a prolixa complicação dos acontecimentos; e, por último, a surpreendente catástrofe e a conclusão satisfatória: [...] a primeira parte do movimento sonata forma a exposição, a segunda parte, a complicação, e o retorno da primeira parte na tonalidade original produz, por fim, essa satisfação perfeita que justamente se espera de toda obra de arte (CZERNY apud MEYER, 2000, p. 309-310).

Conforme se observou anteriormente, essa busca pela *unidade orgânica* na música (e assim, também na *funcionalidade harmônica*) alimenta associações diversas que hoje estão muitíssimo ramificadas. O teórico,

violinista e compositor austríaco Joseph Riepel (1709-1782) em seu "*Grundregeln zur Tonordnung insgemein*" de 1755 comparava a hierarquia dos *tons vizinhos* com a ordem que rege um "estado feudal": "Em Dó-maior, por exemplo, **C** é o latifundiário (*Meyer*), **G** é o *capataz* (*Oberknecht*), **Am** é a empregada chefe (*Obermagd*), **Em** sua assistente (*Untermagd*), **F** é um diarista (*Taglöhner*), e **Dm** uma empregada doméstica que leva recados (*Unterläufferin*)" (RIEPEL apud LESTER, 1996, p. 215). Cf. Hyer (2006, p. 731).

Rosen (2004, p. 201-231), conforme citado, explora o paralelo entre as teses de Schenker e as proposições de Saussure e Jakobson. Sloboda (2008, p. 18-24) explora o valor das "representações abstratas subjacentes" comparando as teses de Schenker com as do lingüista Noam Chomsky (1928-), comparação mencionada também por Fubini (2008, p. 159) e que foi estudada em profundidade por Nattiez (2004). Retomando algo das sugestões do schenkeriano Salzer, datadas já da metade do século XX, para quem a "linguagem" é o meio "lógico de expressar nossas idéias", temos:

> Na audição de um longo discurso [...] compreendemos o esquema essencial. Esse esquema aparece elaborado e estendido por meio de orações subordinadas [...] [contudo] a idéia fundamental ou o propósito desse discurso se sobressairá em meio a confusão dos detalhes e elaborações. [...] Ao explicar os conteúdos de um drama não começaremos com a primeira frase da primeira cena, mas sim com a idéia básica [...] daí passaremos aos atos, cenas e detalhes em etapas progressivas. Nunca devemos perder o contato com a estrutura do "todo", apesar dos detalhes mais fascinantes [...]. Toda novela ou obra tem uma idéia estrutural que pode ser expressa em poucas palavras. A elaboração ou prolongação dessa idéia fornece o detalhe artístico, os desvios e os retornos, com todas as suas tensões e surpresas. Quanto mais sentirmos, consciente ou inconscientemente, a relação das prolongações da estrutura, mais teremos a impressão de um organismo. [...] Uma idéia estrutural somente recebe a vida artística através de suas prolongações (SALZER, 1990, p. 49-50).

Em suma, a retomada destas *comparações* objetiva destacar que, ao longo do presente estudo, sempre que possível, estaremos recorrendo e/ou referenciando algo da imensa cultura de *metáforas e analogias* que se consagraram em nossa disciplina. Expressões como "lugar de chegada", "meio de preparação", "tons vizinhos" e "regiões" são construções consabidamente metafóricas. O termo *diatônico* comporta a analogia com *dia* (o espaço de um dia, com sentido de unidade de tempo, de *sucessão natural* do tempo, de seqüência de durações que transparece em *adiar*, *diário*, *diurno,* e que, por analogia, é usado em *diatônico* para falar da *sucessão natural* dos tons e semitons). Tais recursos muitas vezes carregam tradições que não podem ser simplesmente ignoradas e que, além disso, atestam suas comprovadas utilidades: "as coisas [...] simples podem ser compreendidas diretamente; as coisas [...] complexas são compreendidas por meio de *metáforas*, em que se usam as coisas simples como explicação para as coisas complexas" (NETO, 2005).

Tais *analogias* – "em sentido vago e corrente, analogia designa uma semelhança mais ou menos longínqua entre duas ou mais grandezas para as quais se admite, implicitamente, uma diferença essencial" (GREIMAS e COURTÉS, 1989, p. 20) – entre as *tramas* musicais e as *dramáticas* (literatura, teatro, ópera, balé, etc.), renovadas com o aporte das *sintaxes* recentes, são exploradas para diversas finalidades. Nos textos tradicionais vamos ouvir falar de *música* (não só da *harmonia*) em termos de *papéis principais e secundários, elementos subordinados, estrutura dramática, problema, discurso, temas líricos ou rudes, cenário, pano de fundo*, etc. Em textos recentes, como em Grabócz (2007), reforçam-se usos de analogias sobrepostas a outras analogias: Tarasti (1994, p. 115-137), com a ajuda das "*categorias narrativas* do *percurso gerador*" propostas pelo lingüista Greimas (1917-1992), comenta a sonata "*Waldstein*" de Beethoven em termos de *atores musicais que permanecem em cena*, *ponto de vista da ação*, *agente e sujeito-ator*, *reminiscências do ator*, *ator passivo submisso ao ator principal*, *papéis dramáticos* de *sujeito, objeto, destinador, destinatário*, *adjuvante, oponente*, *plano de fundo do ator*, *ação combinada*, *processo narrativo*, *enunciação da ação*, *estratégia narrativa*, etc.

Um dos problemas das *metáforas e analogias*, conforme alerta Neto (em seu exame da questão "A música é uma linguagem?"), é que por conta da sistematicidade das metáforas, podemos passar "a considerar real o que é metafórico" perdendo de vista "características fundamentais da noção que a metáfora pretende explicar [...]. Esse *revelar/ocultar* é característico das metáforas e é fundamental que dele tenhamos consciência, principalmente quando pretendemos erigir uma teoria a partir de uma metáfora. As metáforas são sempre parciais, esquivas e enganadoras. Não obstante, exercem importante papel [...] há um ganho em saber que estamos lidando com uma metáfora, que tem suas virtudes e suas limitações" (NETO, 2005).

[8] "Adjuvante [em inglês, *helper*] designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito [...]: corresponde a um poder-fazer individualizado que [...] contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo [...]" (GREIMAS e COURTÉS, 1989, p. 15).

* * *

[9] DA METÁFORA DOS LUGARES DE CHEGADA. A expressão *lugares de chegada* pode ser entendida também como uma alusão informal e indireta a uma noção clássica herdada da disciplina *Retórica* (a antiga *arte da eloqüência*, *da palavra, do bem dizer*, *do bem argumentar*, a *arte da persuasão*). Tal noção é conhecida em grego como *topos* (plural, *topói*) e em latim como *locus communis* (que resultou em *lugar-comum*). "Fundamentalmente, um *tópos* [lugar] é um elemento de uma *tópica* [um conjunto de tópicos], sendo uma *tópica* uma heurística", i.e., "um sistema empírico [uma *técnica* ou *arte*] de coleta, de produção e de tratamento da informação" (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006, p 474-475). No sistema clássico, a *invenção* opera através de uma espécie de rede composta de sete *loci*, os básicos e popularmente conhecidos: "Quem? O quê? Onde? Com a ajuda de quem? Porquê? De que modo? Quando?" (LOPES-CANO, 2000, p. 74). Procurando em algum "*lugar*" respostas para cada uma dessas perguntas já estamos experimentando um sistema de "*invenção*", *descobrindo* argumentos, idéias e recursos que serão utilizados no discurso retórico.

Como ocorreu com outras etapas do sistema retórico clássico, esta primeira etapa – em grego *Heuresis* (i.e., "a arte" ou a "técnica" de *inventar* ou de *descobrir*) e em latim *Inventio* – foi adaptada para o sistema retórico musical barroco (BARTEL, 1997, p. 77-80; LOPES-CANO, 2000, p. 73-81): aqui são obtidos os recursos empregados na *composição musical*, aqui são levantadas as possibilidades de associação entre os afetos desejados e os elementos musicais – no nosso caso as *harmonias*, os *acordes*, os ditos *lugares de chegada* – que serão escolhidos para a representação desses afetos.

Assim, parafraseando López-Cano (2000, p. 74), podemos dizer que os *lugares de chegada* são uma *imagem heurística*, uma diretriz para buscas e investigações, um *sistema* ou *método* baseado na *experiência* e na *observação* que nos auxilia a "inventar" ou "descobrir" harmonias. Nesta *imagem*, nossa *memória harmônica* seria uma espécie de grande arquivo (*visualizável* em um *espaço* abstrato) no qual cada acorde ocupa um *lugar específico* (um *lócus*). Frente ao estímulo da pergunta correspondente – *que acorde ponho aqui?* – as respostas serão corretas, satisfatórias, ilustradas, belas, contextualizadas, criativas, diversificadas, ou não, dependendo do conhecimento (memória, cultura, aprendizado) que temos desses *lugares* onde os "acordes de conclusões parciais" supostamente "residem" (têm seu *lugar*; seu *fundamento*). Nossa *rede tópica* pode incluir perguntas auxiliares do tipo: quais são os diatonismos (os *campos* harmônicos) operantes numa tonalidade? Quais os acordes desses diversos diatonismos desempenham função tônica, função subdominante e função dominante? Qual acorde pode ser tocado *no lugar* (relações de equivalência, substituição, correspondência, etc.) de qual outro? Qual acorde abranda ou acentua um efeito harmônico imaginado? Com a ajuda de quais acordes posso *introduzir* ou *prolongar* o efeito de outro? Qual acorde pode causar a sensação de uma boa continuação ou então de uma surpresa ou frustração? Qual acorde não deve ser colocado aqui? Etc.

* * *

[10] Trata-se da mesma coleção diatônica: i.e., uma escala de **mi** a **mi** com a nota **fá#**, ou uma escala de **sol** a **sol** com a nota **fá#**. Assim, a presença desta *sonoridade lídio* no tom de Dó-maior pode ser compreendida como um empréstimo destas duas vizinhanças tonais relativas (ou paralelas) entre si. Conforme o foco, ambas trazem vantagens de interpretação. A vizinhança de quinta, a *região da dominante*, possui enorme tradição na cultura tonal, possivelmente esta é a mais previsível de todas as vizinhanças da tonalidade maior, e por isso é dada como *vizinhança reconhecida* tanto no repertório quanto na teoria. A região da *anti-relativa menor* (Mi-menor em Dó-maior) pode ser considerada uma área tonal coadjuvante menos tradicional, mas, para o propósito das discussões que se seguem, esta vizinhança de terceira tem a vantagem de se relacionar diretamente com a região homônima de *mediante* (Mi-maior em Dó-maior), região mais distante do tom principal que assim, pode ser interpretada como uma alteração para maior de um acorde ou região com clara localização diatônica no tom principal: a conversão de **IIIm** em acorde ou região *maior* será reconhecida como a origem da região do **III** grau maior na tonalidade maior (*mediante*).

* * *

[11] A metáfora da *excursão* [*Ausflug*] está sugerida em Schoenberg (2001b, p. 511). Esta idéia de *um passeio de estudo e observação* – ou "formação" [*Bildung*] – será comentada adiante.

* * *

[12] DA METÁFORA DO CALEIDOSCÓPIO. Rosen faz aqui uma menção a metáfora formalista do *caleidoscópio* (do grego *kalós* 'belo' + *eîdos* 'forma' + *-skopeîn* 'olhar') sugerida pelo esteta, crítico e historiador da música austríaco Eduard Hanslick (1825-1904) no seu célebre "*Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*" (*Do belo musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*) cuja primeira edição é de 1854:

> Quando crianças, todos nós nos divertíamos com as múltiplas cores e formas de um caleidoscópio. Um caleidoscópio semelhante, só que num ideal grau de manifestação incomensuravelmente mais elevado, é a música. Esta sempre traz, numa variação continuamente desenvolvida, belas formas e cores, com suaves traspasses e contrastes profundos, sempre coerente e no entanto sempre nova, em si conclusa e bastando-se a si mesma. A diferença principal é que um caleidoscópio sonoro como esse se apresenta a nosso ouvido como emanação imediata de um espírito artístico criador, ao passo que aquele caleidoscópio visual se mostra como um brinquedo mecânico engenhoso (HANSLICK, 1992, p. 63).

A metáfora do *caleidoscópio* tornou-se uma espécie de emblema da *estética formalista* no âmbito da teoria culta (cf. PADDISON, 2001 p. 335), no qual, sem maiores ressalvas, é usada com certa freqüência:

> Linhas de baixo cromáticas geram um jogo caleidoscópico de cores de acordes. As harmonias se movem ao longo de um espectro de centro tonal implícito [...] (RATNER, 1992, p. 115).
>
> É a intrincada interação entre a inflexibilidade da armação estrutural e a elasticidade reprodutora das prolongações, que tem proporcionado ao mundo ocidental este fenômeno complexo e caleidoscópico, porém sumamente orgânico: o fenômeno da tonalidade (SALZER, 1990, p. 263).
>
> A música tende para uma linguagem sem intenções [...] A música sem pensamento, o mero contexto fenomênico dos sons, seria o equivalente acústico do caleidoscópio. E, ao invés, essa [a música], enquanto pensamento absoluto, deixaria de ser música e converter-se-ia impropriamente em linguagem (ADORNO apud FUBINI, 2008, p. 25).

* * *

[13] A GRANDE TEORIA DA BELEZA: HARMONIA COMO ORDEM, PROPORÇÃO, NÚMERO E MEDIDA OBJETIVA. Este comentário sonda uma das *ressonâncias* do *monocórdio*, uma das *órbitas* da "Harmonia das Esferas". Sonda um *sub-tema* teórico, artístico, técnico, filosófico, etc. de enorme abrangência e reconhecimento na história da cultura. Um composto de idéias e opiniões, de valores e princípios, de saberes racionais e empíricos, de contas abstratas e escolhas concretas que, profundamente impregnado ao que se entende por "Harmonia" no mundo ocidental, deve ser minimamente evidenciado nos estudo da nossa matéria.

Trata-se daquilo que Riemann chamou de *"Kanoniker"* referindo-se, de uma maneira geral, ao influxo do pensamento pitagórico na teoria musical (cf. MOONEY, 1996, p. 135). Trata-se de uma *doutrina ideal* – segundo a qual a "beleza", em seu *alto valor*, reside na *proporção e disposição harmônicas*, possui *caráter numérico* e está associada ao que pode ser *objetivamente apreendido pela racionalidade* – que, revisando a *história do conceito de Beleza*, Tatarkiewicz (2002, p. 157-183) chamou de: "A Grande Teoria" da estética européia.

> A teoria geral da beleza que se formulou em tempos antigos afirmava que a beleza consiste nas proporções das partes, para ser mais preciso, nas proporções e no ordenamento das partes e em suas inter-relações. [...] Essa teoria persistiu durante séculos afirmando [em sua versão mais *limitada*, que é a *quantitativa*] que a beleza se encontra tão somente naqueles objetos cujas relações entre as partes mantenham entre si uma razão análoga a que se observa nas proporções: um para um, um para dois, um para três, um para quatro, etc.
>
> A Grande Teoria [em sua versão mais *limitada*] começou com os pitagóricos [...]. Baseava-se na observação da harmonia dos sons: as cordas produzem sons harmônicos se suas longitudes mantêm uma relação de números simples. Esta idéia se transferiu rapidamente de um modo parecido para as artes

> visuais. As palavras *harmonia* e *simetria* estavam estreitamente relacionadas com a aplicação da teoria aos âmbitos do ouvido e da visão respectivamente (TATARKIEWICZ, 2002, p. 157).

Para "A Grande Teoria", as "proporções adequadas", "naturais" ou "perfeitas", não apenas no *monocórdio* (na música), mas também na arquitetura, na escultura, na pintura, no corpo humano (e mais adiante, também nas contas e medidas que regulam a "harmonia tonal" inclusive por isso dita "tradicional"), serão sempre formuladas "em termos numéricos" – pois, em termos pitagóricos, "todas as coisas conhecidas possuem números; sem estes, não seria possível pensar nada" (FILOLAUS apud REALE, 1993, p. 85). Com essa espécie de *aritmologia* omniabarcante escreveram-se "leis e normas" ditas "clássicas", *razões* objetivas de um *ideal de beleza* que, assim paramentado, se afirma *universal, intemporal* e *insubmisso a qualquer interação com causas que lhes são externas*. Então, prossegue Tatarkiewicz, segundo critérios pitagóricos, platônicos e aristotélicos que se somam nesta antiga "Grande Teoria": *Beleza é medida, precisão, ordem e proporção* enquanto que a carência destes quisitos é Fealdade (*caos, descomposição, desinteligência, desarmonia*).

Com o gradual ocaso da *Antigüidade* "A Grande Teoria" sobrevive tanto nas reafirmações quanto nas reformulações e ampliações que vai sofrendo. Plotino (o filósofo egípcio neoplatônico que viveu entre c.204-270) dirá que sim, "a beleza consiste em proporção e disposição de suas partes, mas não é só isso": se acha também *nas coisas simples* (*indivisíveis* em partes) e não é apenas uma *medida que reside fixa nas coisas*, posto que sua *essência* surge na alma que "ilumina" tais *medidas* e *coisas*. Pseudo-Dionísio (um cristão plotiniano do século V) sintetizará a máxima desta dupla causa: *a beleza consiste em "proporção e esplendor"*. No século XIII, o erudito franciscano inglês Robert de Grosseteste (1168-1253) defende que "a composição e a harmonia de todas as coisas compostas derivam-se somente das cinco proporções que se encontram entre os quatro números: um, dois, três e quatro". E o sábio Ulrich de Estrasburgo (c.1220-1270) logo reitera o viés plotiniano: *beleza é* "*consonantia cum claritate*". Tendência também sublinhada por São Tomás de Aquino (1225-1274): *o belo (pulchrum) é* "*claritas et debita proportio*". A *iluminação* plotiniana alcança a Renascença, e Marsilius Ficino (1433-1499), o célebre platonista e personagem *mor* da *Academia Fiorentina*, ainda defenderá a concomitância "esplendor e proporção" na definição ideal da beleza.

No decorrer dessa longa história, Tatarkiewicz destaca o nome de um dos mais célebres defensores da "Grande Teoria": Santo Agostinho de Hipona (c. 354-430), o influente pensador cristão da *patrística*, apologista da Igreja e do vínculo entre a religião e a tradição filosófica grega. Seu *dictum* que mais influência exerceu sobre o tema diz: "Só a beleza agrada; e na beleza, as formas; e nas formas, as proporções; e nas proporções, os números". Ouvindo os velhos monocordistas, Santo Agostinho preceitua: Beleza é medida, forma e ordem (*modus, species et ordo*) é "*aequitas* [equidade, justiça, igualdade, moderação], *numerosa* ou *numerositas* [o grande número, aquilo que está conforme a medida, a harmonia]".

Mil anos depois entra em cena o filósofo da arquitetura e do urbanismo, pintor, músico e escultor Leon Battista Alberti (1404-1472), outro dos influentes personagens do renascimento *Fiorentino.* No seu "*De pictura*" de c.1435 (ALBERTI, 2009) encontra-se uma pioneira exposição completa das *leis da perspectiva* que, como observam autores como Harnoncourt (1990, p. 78), são *leis* que se comparam com as *leis da tonalidade harmônica*. Tais *comparações* permitem notar, na passagem do *Humanismo* para a *Idade Moderna*, como os vínculos numéricos proporcionais entre o mundo visual e o sonoro-musical se conservam sofrendo permanentes modificações. Alberti renova as velhas máximas:

> Beleza é harmonia e boa proporção, é "a consonância e integração mútua das partes". Alberti usou várias palavras latinas e italianas para descrever o que queria dizer – *concinnitas* [boa disposição, arranjo, combinação, elegância simétrica], *consensus* [acordo, conformidade, cumplicidade], *conspiratio partium* [acordo, harmonia de divisão], *consonantia* [ressonância, produção conjunta de sons], *concordanza* [analogia com os sons harmoniosos da corda] – porém todas produzem o mesmo efeito: a beleza depende da disposição harmoniosa das partes (TATARKIEWICZ, 2000, p. 159-160).

> Perguntado sobre "qual é a propriedade que [...] faz bela uma coisa", Alberti respondeu: "definirei a beleza como a harmonia de todas as partes, seja qual for o tema em que tais partes revelem-se ajustadas entre si com tanta proporção e conexão que nada pode ser acrescentado, diminuído ou alterado sem prejuízo" (ALBERTI apud OSBORNE,1983, p. 258).

Em 1581, no célebre "*Dialogo della Musica Antica et della Moderna*", o defensor da monodia Vicenzo Galilei (1520-1591), personagem de vulto da *Camerata Fiorentina* e pai do famoso astrônomo Galileu Galilei (1564-1642), bate na mesma tecla: *teoria da música é um problema de* "*raggione e regole"*.

"A Grande Teoria" segue adiante e extrapola os limítrofes da renascença italiana. Em seu *Compêndio sobre perspectiva e proporção* o artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528) escreve: "sem uma proporção adequada nenhuma figura pode ser perfeita". Para um dos maiores mestres acadêmicos da França do século XVII, Nicolau Poussin (1594-1665): "a idéia de beleza se materializa se tem ordem, medida e forma". No ápice do academicismo na teoria da arquitetura barroca na França, no "*Course d'architecture*" de 1675, o célebre Nicolas-François Blondel (1618-1686) descreve *a beleza* como um "*concert harmonique*" afirmando que tal *harmonia* "é a fonte, princípio e causa" da satisfação que a arte proporciona. Cem anos depois o clássico ideal da beleza como "*ordo e mensura*" será defendido pelo esteta suíço Johann George Sulzer (1720-1779) que, em sua influente enciclopédia "*Allgemeine Theorie der Schöne-Künste*" (*Teoria Geral das Belas Artes*, Leipzig, 1771-74), afirma: "somente as mentes débeis não se dão conta que na natureza tudo aspira a perfeição".

Na *esfera* musical, na viragem para o século XVIII – quando os esforços de personagens como Descartes, Kepler, Mersenne, Kircher, Werkmeister, Wallis, Sauveur, etc., já *iluminam* consideráveis aspectos do lado místico, sagrado e misterioso do *monocórdio* – "A Grande Teoria" vai novamente se renovar. Acolhendo a noção de que a *harmonia* possui uma *perfeição preestabelecida* na simples divisão aritmética da corda e também a *premissa* de que é possível demonstrar *racionalmente* que os fenômenos naturais conhecidos empiricamente *serão sempre matematizáveis*, surgem apologistas de vulto como Leibniz e Rameau. Certa vez, sendo solicitado a expor sua definição de *perfeição*, o filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) assim respondeu:

> A perfeição é a harmonia das coisas [...] o estado de concordância ou identidade na variedade. Você pode até dizer que é o grau de contemplabilidade. Na verdade, a ordem, a regularidade e a harmonia correspondem à mesma coisa [...] Portanto, segue-se também naturalmente que Deus, ou seja, a mente suprema, é dotado de perfeição, na verdade, do maior grau, pois do contrário, Ele não se importaria com as harmonias (LEIBNIZ apud GAINES, 2007, p. 123).

Leibniz deixou frases lapidares sempre rememoradas quando se trata de sublinhar que a "harmonia" (musical ou outras) decorre do ato ou efeito de contar: "música nos encanta, ainda que sua beleza consista simplesmente em uma correspondência de números" (LEIBNIZ apud TATARKIEWICZ, 2002, p. 160).

> Para Leibniz, "o céu e a terra são regulados pelas mesmas leis, claras, cognoscíveis, calculáveis". Segue daí uma confiança irrestrita num universo governado por leis acessíveis à nossa razão. A idéia de um Deus, comum aos diversos sistemas, e esta confiança na razão capaz de tornar os acontecimentos do mundo previsíveis, causaram no homem a sensação de estar *centrado*. [...] a prevalência da razão, em particular da matemática, na concepção do mundo e de Deus, é um elemento unificador. [...] matemática e a lógica são ciências de primeira classe porque coincidem com a estrutura, com a essência de Deus, do mundo e do homem. Dentro desta perspectiva compreende-se que o filósofo falasse de uma "Harmonia preestabelecida" (KIEFER, 1981, p. 245-246).

A controversa *predeterminação* leibniziana ressoa em sua conhecida sentença sobre a questão: "*Musica est exercitium arithmeticœ occultum nescientis se numerare animi*" (*música é um exercício oculto de aritmética sem que o espírito saiba que está lidando com números*). Esta frase aparece na "*Epistolae ad diversos*" de 1712 e, contando com sua emblemática vinculação com ideário iluminista, outros filósofos vão parodiá-la, distorcê-la ou modulá-la conforme diferentes propósitos. Marcando a nova posição da música no século XIX, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) em seu "*O mundo como vontade e representação*" de 1819 assim remodela a sentença: "*Musica est exercitium methaphysices ocucultum, nescientis se philosophari animi"* (*música é um exercício oculto de metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando*). Com tal paráfrase Schopenhauer sublinha que, para a *nova estética* (que, *grosso modo*, passamos a chamar *romantismo*), o "significado da música" não é algo apenas "imediato e exterior, a sua casca" (as medidas, extensões e materialidades associadas aos regramentos da harmonia inclusive por isto dita "tradicional"), e seu "efeito estético" difere-se totalmente do prazer proporcionado pela simples "solução correta de um exemplo de cálculo". Mas é que, aqui, Schopenhauer – como também o farão os *funcionalistas* da *harmonia contemporânea* – está à cata das *estruturas*

escondidas: "O significado [da música é] muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos, a cujo respeito as proporções numéricas em que é possível seu desdobramento não se comportam com o assinalado, mas apenas como o sinal" (SCHOPENHAUER, 1974, p. 78-79). Outro pensador, dentre os notáveis intelectuais alemães que marcaram a reflexão sobre as *razões* da música na segunda metade do século XIX, que nos deixou uma espécie de metáfrase da máxima leibniziana foi o médico e físico Hermann von Helmholtz (1821-1894): "Matemática e música, os opostos mais nítidos da atividade intelectual que podemos encontrar, e ainda conectados, mutuamente sustentados, como se quisessem demonstrar a conseqüência oculta que se estende por todas as ações de nossa mente". Em outro cenário, já no contexto da música culta dos inícios do século XX, o filósofo, lógico, ensaísta e tradutor espanhol Juan David García Bacca (1901-1992) volta a modular a moderna sentença aritmológica de Leibniz: "A música dodecafônica é um exercício de geometria *afim* feito por uma *mente-médium* que ignora estar fazendo transformações desse grupo *afim*" (GARCIA BACCA, 1989, p. 200).

Voltando aos primeiros anos do século XVIII quando, na França, na *órbita* mais específica da *harmonia dos músicos* "A Grande Teoria" recebe o seu *estatuto de modernidade* das mãos de Rameau. Na introdução do "*Traité de I'harmonie*" de 1722, vamos ler: "A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras têm que derivar de um princípio evidente e este princípio não se revela a nós sem a ajuda da matemática" (RAMEAU apud FUBINI, 2002, p. 68). Esta célebre sentença ramista mostra parentesco com a sentença leibniziana, mas, numa perspectiva mais geral, ambas podem ser lidas como *ressonâncias* racionalistas-iluministas de afirmações, igualmente influentes, que atravessam a história culta da teoria musical assinalando a sua forte veia pitagórica-platônica. Assim, como coloca Fubini (2002, p. 84), "há que se recordar que o conceito de música como ciência [...] possui uma ilustre tradição que remonta ao pensamento medieval e [...] ao pensamento [...] filosófico grego": Johann Gottfried Walter em 1708 definiu a música como "uma ciência celestial-filosófica e especificamente matemática" (cf. GAINES, 2007, p.123). Johann Mattheson (1681-1764) escreveu "a música é a ciência e a arte de dispor habilidosamente sons idôneos e agradáveis..." (cf. DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 20). Johann Lippius em 1612 afirmava: "A música é uma ciência matemática [...] envolvendo a artística e prudente composição de um canto harmônico, especialmente para mover moderadamente no homem, para a glória de Deus" (cf. LÓPEZ-CANO, 2000, p. 252). Johannes de Garlandia no século XIII dizia: "A música é a ciência do número em relação com os sons" (cf. CANDÉ, 1989, p. 10). Em várias definições de "forte teor pedagógico" (TOMÁS, 2005, p. 41) o estadista e escritor latino Casiodoro (c. 490-581) emprega a tríade *música-número-ciência*: "A música é a ciência ou disciplina que trata dos números, porém de alguns em concreto, os que se encontram nos sons"; "A música é a ciência que estuda a diferença e a conveniência dos elementos harmoniosos entre si, quer dizer, os sons"; "Música é a ciência da harmonia [...] Nenhuma ciência pode alcançar a perfeição sem a música, pois não existe nada fora dela", etc. (CASIODORO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 93, 95-96 e 133). Com o enciclopédico Casiodoro (cf. McKINNON, 1998, p. 143-148) retrocedemos ao grande Agostinho (354-430), sábio que propôs a célebre definição (que parece ser uma das mais citadas apropriações cristãs desta antiga e perene associação): *Musica est scientia bene modulandi*, "Música é a ciência do bem medir" (cf. FUBINI, 1994, p. 84-91; ROWELL, 2005, p. 92-96; TATARKIEWICZ, 1989, p. 51-71; TOMÁS, 2005, p. 31-37). E com Santo Agostinho chega-se ao nome de Aristides Quintiliano, teórico do século III ou IV d. C., que escreveu "a música é uma ciência do *melos* e das coisas relacionadas a ele" (cf. ROCHA, 2009, p. 140). Estes (e outros) *gnomas* históricos continuam dando assunto para as mentes filosóficas que ainda se perguntam o que é *música*? O que é *ciência*? O que se entende por *medir*? Etc.

Com Rameau, o *ideal clássico* da harmonia – como *medida, precisão, ordem e proporção entre elementos diversos regidos por um princípio primordial* – reafirma-se naquilo que o *théoricien* chamou de "*corps sonore*". Termo que "designa qualquer sistema vibratório que emita sons harmônicos acima de sua freqüência fundamental. Desta forma, toda corda, ao vibrar, contém em si mesma o germe de toda a música" (CRISTENSEN apud VIDEIRA, 2006, p. 36). Em 1750, no "*Démonstration du principe de l'harmonie...*", Rameau declara:

> O corpo sonoro, que eu pleno de razão chamo de som fundamental, esse princípio único gerador e ordenador de toda a música, essa causa imediata de todos os seus efeitos, o corpo sonoro, digo, mais que ressoa, ele gera ao mesmo tempo todas contínuas proporções das quais nascem a harmonia, a melodia, os modos, os gêneros, e até mesmo as menores regras necessárias à sua prática (RAMEAU apud LOUREIRO, 2002, p. 28).

Em uma passagem de 1752, do "*Nouvelles réflexions sur sa démonstration du principe de l'harmonie*", percebe-se como, para Rameau esse "princípio único" é um ordenador com capacidades bem mais amplas do que as restritas aos assuntos técnicos da harmonia musical:

> Quanta fecundidade existe nesse fenômeno! Tantas conseqüências se derivam do mesmo. Alguém pode negar-se a considerar um fenômeno tão único, tão abundante, tão racional, se posso usar este termo, como um princípio comum a todas as artes em geral, ou pelo menos às belas artes? Não seria razoável acreditar que a Natureza, que é simples em suas leis naturais, pode ter um só princípio para todas as coisas que parecem estar aparentadas umas com as outras pelo fato de que provocam as mesmas sensações em nós, coisas como as artes cuja finalidade é proporcionar-nos o sentimento da beleza? (RAMEAU apud GODWIN, 2000, p. 146).

Como se observa, são vivas as *ressonâncias do monocórdio*, são vivas as ressonâncias da Grande Teoria. Também aqui, na *teoria musical* da era *moderna*, se faz esclarecedora a observação:

> Pode-se dizer que a teoria da beleza [e da *harmonia*] se formou gradualmente através da história. Na realidade, isto se sucedeu de outra maneira: se formulou antes, e sua história posterior foi mais propriamente de crítica, de limitação, de correção (TATARKIEWICZ, 2000, p. 182).

Com a noção do "*corps sonore*", Rameau leva a cabo uma *limitadora correção crítica* (agora *harmônica, tonal e laica*) da milenar "experiência de Pitágoras". *Experiência* que, na contemporaneidade, devidamente *desencantada*, se conserva na célebre *noção de senso comum* que os músicos, de modo geral, guardam do fenômeno físico-sonoro que passamos a cultuar – inclusive na *órbita* da chamada *teoria da* harmonia da música popular (cf. ALMADA, 2009, p. 261-266; CHEDIAK, 1986, p. 42; GUEST, 1996a, p. 100-105; LAWN e HELLMER, 1996, p. 24) – como a "Série Harmônica" (um dos principais tópicos correlatos da "Grande Teoria" e da "Harmonia das Esferas", tratado em aparte específico).

Condicionando nossa visão de que *escolha* (*configuração*, *combinação*, *função*) *de acordes* é uma das "artes cujos segredos se podem calcular e medir" (KAPP, 2004, p. 156), este "imemorial arquétipo da subdivisão das cordas vibrantes" (NIETZSCHE, 1973, p. 62), como se sabe, impôs ao mundo *esclarecido* uma incômoda *problemática de fundo*. Problemática, aparentemente irresoluta em seus próprios termos, que, esquematicamente, pode ser assim *empalavrada*: se *harmonia é arte*, se *arte é beleza*, se *beleza é ordem* (*cosmos*), se *ordem é natureza*, se *natureza é perfeição* e se *perfeição é número*, então, como pode ser "harmonia" aquilo que escapa aos desígnios desta iluminada *regra de cálculo universal*?

Nos tópicos elencados a seguir, para *abstrairmos* (*destilarmos*) algo dos *efeitos* desta "Grande Teoria" nas crenças e contra-crenças que regram nossa disciplina, podemos experimentar, de quando em quando, ler "(a) harmonia" em vez de "(a) beleza". E, para induzir ainda mais a *leitura*, podemos arriscar substituir "(a) beleza" por "(a) harmonia tonal em uso na música popular contemporânea" lembrando que, nesta *esfera* em particular (do *tonal*, do *popular*, do *contemporâneo*), tais valores "arcaicos e residuais" (WILLIAMS apud GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 198) não se substituem num suposto *etapismo cronológico*, antes coexistem em uma espécie de descomunal "tudo ao mesmo tempo agora".

Em somatória, Tatarkiewicz (2000, p. 161-164) observa que "A Grande Teoria" geralmente se apresenta em um composto de *teses interdependentes,* "doutrinas associadas" que perpassam todo o nosso estudo e são enumeradas aqui à guisa de resumo.

a) A verdadeira beleza se percebe através da mente, e não por meio dos sentidos.
b) A beleza tem caráter de racionalidade numérica.
c) A *tese metafísica*: a *beleza perfeita* reside no *mundo das idéias* (nas formas modelo, arquetípicas, eternas e imutáveis); a *beleza sensorial* (que nos é próxima e perceptível) é sempre imperfeita.
d) A *tese objetivista*: a beleza é um traço concreto nas coisas, é uma *extensão* física do ser.
e) A beleza é um benefício (*o belo é bom*, é *verdade*, *bondade*).
f) A beleza como exercício de *razão* e *virtude*: se a admiração sentida observa a *pulchritudo interior e spiritualiis* seu fim é positivo.
g) A beleza como *vício*: se a causa do embevecimento é uma beleza puramente *exterior* e *corporalis*, enganosa e ilusória, seu fim é nocivo.

Lê-se aqui a sutil e duradoura distinção que corre pelas entrelinhas: "A Grande Teoria" (que perdura ancorada em concepções antigas, medievais, renascentistas, modernas e contemporâneas) se coloca como o conceito regente de uma "Grande Arte", de uma "Grande Música" que, zelando por tal *ideal de beleza*, é um instrumento para a ascese mística e para a formação humanística do indivíduo pleno.

Em contrapartida, conforme a matematicidade dos cânones da "A Grande Teoria", os agregados musicais que, desconjuntados, desconsideram ou desconhecem tais *medidas objetivas da beleza* conformam uma sub-música, inclusive por isso, dita *regressiva*, uma música esteticamente inferior, confusa, que causa fruição desordenada e por tanto é instrumento de degradação, de vício e de desarmonia.

Em contraposição, Tatarkiewicz (2000, p. 164-167) destaca algumas das principais reservas, críticas e objeções históricas ao *fundamentalismo*, *essencialismo* e *totalitarismo* da "Grande Teoria":

a) A beleza não é algo objetivo, mas sim *subjetivo*, ou seja: *serve ao sujeito* ("o que é belo para um cão é um cão, para um boi é outro boi").
b) A beleza se acha na *adequação entre o objeto e seu propósito* (funcionalismo, relativismo). Um *escudo de ouro* como arma de defesa não será belo na batalha, o material é inadequado, demasiado pesado para o uso.
c) A beleza não esta nas medidas e proporções do objeto, e sim na capacidade de perceber o sentimento da beleza (*estesia*).
d) A beleza é *complexidade*, *sutileza* e *graciosidade* (e não a pura proporção, estrutura crua, básica e simples).
e) A beleza possui "um não sei quê" (frase atribuída a Petrarca "*non so ché*", celebrizada em francês "*je ne sais quoi*"), ou seja: a beleza guarda uma margem de *indefinição* e *irracionalidade*.
f) As coisas não são *belas em si*, a beleza se acha é na *relação entre as coisas*, é uma questão de associação (estética das relações, *funcionalismo*).
g) A beleza não é uma verdade plena, ilimitada e essencial que não depende senão de si mesma para existir, nós é que estamos *condicionados* ou *aculturados* ao que aprendemos ser o belo.

Em complemento ao ânimo racional e quantitativo, ao fundamento metafísico, ao objetivismo e ao alto valor de arte da "Grande Teoria" surgiram *teorias secundárias* que no correr da história foram assimiladas ou absorvidas e só se tornaram independentes da "teoria principal" após o século XVIII. Dentre estas Tatarkiewicz (2000, p. 167-169) comenta proposições como:

a) A beleza consiste "na unidade da diversidade".
b) A beleza é um sinônimo pleno da perfeição (*pulchrum et perfectum idem est*), é "a idéia visível da perfeição".
c) A beleza se acha naquilo que é *adequado* e *decoroso* (*aptum* e *decorum*).
d) A beleza é uma manifestação do *absoluto*.
e) A beleza é *expressão* da *psique* e, logo, é *expressão das emoções*.
f) A beleza é a virtude de permanecer na exata medida, é *comedimento*, *equilíbrio* e *moderação* (a beleza "se encontra no meio de dois extremos").
g) A beleza reside na *metáfora*, no expediente maneirista do "*parlar figurato*" (*conceptismo*, *logicismo* e *agudeza* do pensamento, supervalorização da opulência imagística e lexical, uso intensivo de conceitos, imagens de persuasão e hipérboles, etc.).

Em afronta e *superação*, assim como na *esfera* da nossa disciplina as clássicas "lições de Rameau" sobreviveram vexadas em meio aos aguerridos protestos e contra opiniões apresentados pelas gerações seguintes, "A Grande Teoria" se viu "em crise", impelida a conviver com tendências que, desde o século XVIII passaram a enfocar a *beleza* (a *simetria*, a *proporção*, a *matemática*, a *harmonia,* etc.) de um modo diferente. Dentre as diversas "causas" desta *crise romântico-contemporânea*, Tatarkiewicz (2000, p. 169-172) recupera alguns "pontos essenciais":

a) A experiência cotidiana mostra que a beleza não consiste em nenhum tipo de proporção ou disposição das partes.
b) A beleza *sublime* está na ausência de regularidade, na vitalidade, no pitoresco, na fealdade, na plenitude e na incontida expressão da emoção. Valores *capazes de transcender a beleza* que pouco ou nada têm a ver com a *natureza* ordenada e comedida da "proporção". O adjetivo "belo" mostra

perfeita conformidade apenas em relação ao legado "clássico".

c) A beleza é *evasiva* (*ambígua, imprecisa, sem referentes particulares, indefinível*), teorizar sobre ela resulta em algo sem sentido.
d) A beleza não é coisa a ser friamente *medida*, é algo que *se sente direta e espontaneamente, sem cálculos*.
e) Para a teoria clássica é *a razão* que cria e percebe (aprecia) mais claramente a beleza, mas para os críticos e detratores da corrente classicista "o sentido da beleza" se confunde com *gosto* (que a reconhece) e *imaginação* (que a cria), e se operacionaliza como um *pressentir as coisas independentemente de raciocínio ou de análise.*

Para sublinhar as *tensões* que vão se intensificando neste jogo de teses e contra-teses (tensões que afetam sobremaneira a nossa disciplina até os dias de hoje), vale a pena contrapor opiniões emblemáticas de personagens como Rameau e Schumann. Pelo partido da "Grande Teoria" – defendendo a tese clássica "é *a razão* que percebe mais claramente a beleza", reelaborando o aforismo de Boécio "a razão transcende a imaginação porque abrange o universal" (in ABBAGNANO, 1982, p. 933) – o moderno Rameau é enfático (o primeiro fragmento foi extraído do "*Traité...*" de 1722 e o segundo das páginas finais do "*Génération Harmonique"* de 1737):

> Se a experiência nos pode advertir acerca das diferentes propriedades da Música, ela não é, por si só, capaz de nos fazer descobrir o princípio dessas propriedades com toda a precisão que convêm à razão: as conseqüências que através dela tiramos são, muitas vezes, falsas ou pelo menos, deixam-nos em dúvida, a qual só a razão deve dissipar (RAMEAU apud NATTIEZ, 1984, p. 257).

> Um músico está preocupado com aquilo que lhe dita seu ouvido, e deste modo, esquiva-se geralmente do uso de sua razão. Eu tenho tido em ocasiões essa experiência. O músico não está o suficientemente em guarda contra seu ouvido. Não tem em conta que seu ouvido só pode distinguir aquela parte da música que lhe é perceptível naquele momento. Porém, ignorando essa percepção, a razão abarca a totalidade e pode então fazer saber ao ouvido a respeito dela em cada uma de suas partes (RAMEAU apud MARTINEZ, 2000, p.6).

Frente a isso, pelo lado daqueles que defendem "o torvelinho selvagem da paixão veemente" – o partido do *gênio* e da *inspiração divina*, da *espontaneidade* e *liberdade*, da *inocência* e *sinceridade*, do *conhecimento inato* e do *sentimento*, da *beleza* e *bondade naturais*, da *experiência individual*, etc.– Robert Schumann (1810-1856) protesta aos brados: "A razão erra, porém o sentimento nunca" (SCHUMANN apud MEYER, 2000, p. 271). Tal aforismo de um dos primeiros *gigantes* da geração romântica confunde-se com um outro, o antigo aforismo de Cícero – "*Superbissimum auris judicium*", o julgamento do ouvido é superior (apud CHRISTENSEN, 1993. p. 33) –, na composição de uma espécie de *lei moral* que, ainda hoje, influi em nossas crenças, concepções e atitudes.

Esta esquemática e tendenciosa polarização – razão ramista *versus* sentimentalismo schumanniano – pode ser refinada se notarmos "o acordo no desacordo". São muitas as evidências que, como salienta Christensen (1993. p. 33), mostram que o músico (instrumentista, arranjador, compositor, produtor de óperas, etc.) e teórico Rameau conhecia perfeitamente o valor do *sentimento*, da *experiência* e do *ouvido*. E é igualmente evidente, por tudo o que sabemos de Schumann e principalmente pela magistral manufatura da sua obra, que o impetuoso compositor conhecia perfeitamente os *fundamentos racionais* do seu ofício.

Tal *diferença* – beleza (harmonia) apreendida *pela razão* (objetividade, regras, etc.) ou *pelo instinto* (subjetividade, liberdade, ouvido, etc.) – marca a história do conceito na passagem do mundo moderno para o contemporâneo. Mas, mesmo antes dessa etapa mais próxima aos nossos dias, a *unanimidade* jamais foi total. Tatarkiewicz (2000, p. 172-173) observa que, *para resolver diferenças sem excluir conceitos* a doutrina da beleza cultivou, ao longo da história, um crescente *processo de subdivisão conceitual das suas propriedades*: Beleza real e abstrata em Platão. Beleza física e espiritual nos Estóicos. *Dignitas* (mérito, nobreza, honra, valor, dignidade) e *venistas* (formosura, elegância, graça) em Cícero. Beleza da *alma* e beleza do *corpo* em Isidoro de Sevilha. Beleza em *número* e beleza em *graça* em Robert Grosseteste. Beleza como *compreensão* e como *familiaridade* em Vitelo. *Beleza* e *sutileza*, *sublimidade* e *refinamento* na passagem do renascimento para o barroco.

Nos anos de Rameau se fala em *beleza arbitrária* e *beleza convincente* com Perrault. Beleza

essencial e *natural* com André. Beleza *da utilidade* contraposta a beleza *da raridade e da novidade* com o classicista Testelin. Para Sulzer a beleza se distingue como *elegante* (*ahnmutig*), *esplêndida* (*prächtig*) e *apaixonada* (*fuerig*). Schiller distingue beleza *naif* (espontânea, simples, ingênua) e *sentimental*. No mundo pós-Rameau, Hutcheson distingue beleza *essencial* e *relativa*. E Kant fala em termos de *beleza livre* (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*) e *beleza aderente* (*anhängende Schönheit*, *pulchritudo adhaerens*).

Em alternativa às correntes pitagóricas e platônicas, as tendências que se fortaleceram desde o século XVIII defendem outras teorias da arte. Aqui Tatarkiewicz (2000, p. 174-175) destaca:

a) "Todos os juízos sobre a beleza são juízos individuais". "O juízo de gosto é completamente independente do conceito de perfeição" (título do capítulo XV da "Crítica do Juízo" publicada por Kant em 1790).
b) "O princípio da arte contemporânea não é o belo, mas sim o característico, o interessante e o filosófico" (escreveu em 1797 o poeta, crítico e filósofo alemão Friedrich von Schlegel, 1772-1804).
c) A perfeição se tornou uma noção *antiquada.* A atenção ao conceito de beleza cedeu lugar ao interesse pelas teorias estéticas que proliferaram a partir do século XIX (teorias da *empatia*, da *ilusão consciente*, do *funcionamento da mente*, do *hedonismo*, das *emoções fingidas*, da *expressão*, da *contemplação*, etc.)
d) A arte não é necessariamente bela. É mais importante que a obra de arte produza um *choque* nas pessoas do que as deleite com sua beleza.
e) "Atualmente nos agrada tanto a beleza quanto a fealdade" (declara o escritor e crítico de arte francês Guillaume Apollinaire, 1880-1918)
f) "Identificar arte e beleza é algo que está ao fundo de todas as dificuldades que surgem no momento de apreciar a arte" (escreveu o poeta anarquista e crítico de arte britânico Sir Herbert Read, 1893-1968)
g) "A beleza é um êxtase; é algo tão simples quanto a fome. Não há nada o que se dizer realmente sobre ela [...] A beleza é uma aliada cega. É como o cume de uma montanha que, uma vez alcançado, não conduz a lugar algum" (escreveu o romancista e dramaturgo britânico William Somerset Maugham, 1874-1965).

Consideravelmente excluída da teoria culta, a palavra e a idéia platônica de "beleza" conservou-se no registro coloquial. Diluída neste mundo *compartimentado* e *informal,* a exemplo do que ocorre com a própria noção de *harmonia*, a *beleza* se posta ao lado de termos gerais, sinônimos igualmente imprecisos (tais como: *agradável, precioso, encantador, bonito, bom, bem-composto, bem-feito, decente, gracioso, galante, atraente, elegante, justo, perfeito, imponente, elevado, formoso, honroso, ilustre*), ditos *subjetivos*, que, desapossados de qualquer compreensão universal, se usam segundo aquilo que se quiser.

Em conclusão importa notar que, examinar essas imensas temáticas que, entremescladas, circundam a nossa arte e ofício – a "Grande teoria", a "Harmonia das Esferas", o "cânon do monocórdio" (i.e., a chamada "série harmônica") – é uma demanda que importa ao presente estudo, pois contribui incisivamente para o redimensionamento de uma noção de senso-comum, ao mesmo tempo poderosa e ingênua (aquela noção essencialista que diz que "a teoria veio muito depois da prática estabelecida") que, como vamos vendo, pode ser devidamente contrastada com outra perspectiva, também *fundamentalista* que, sorrateiramente, retruca à boca miúda: "sim, mas antes de tudo isso, a teoria da teoria já estava lá".

* * *

[14] DA "VERDADEIRA MODULAÇÃO" E OS "SALTOS PARA OUTRA TONALIDADE". Em determinados *gêneros* da cultura popular que empregam *formas* com duas ou três *seções* relativamente longas combinadas (i.e., *seções* A, B, C com 16, 24, 32 ou outras quantidades de compassos cada, em formatos variados do tipo ABA, ABACA, ABACBA, etc.) – como mostra Tiné (2001, p. 20-21) em uma observação contributiva para o estudo da música feita no Brasil que emprega tais formatos (*Valsa*, *Choro*, *Polca* e derivados) – é freqüente que, entre as partes da composição as "marchas da harmonia" não disponham de *segmentos* e/ou *processos* propriamente *modulatórios*: uma *parte* termina e a música simplesmente "salta para outra tonalidade"!

Tiné destaca um texto em que Riemann (1952, p. 151-152), no "*Katechismus der Harmonie und Moduationslehre*" de 1890, comenta tais "saltos" que "renunciam aos efeitos estéticos importantíssimos das trocas de significado da harmonia", mas que, por outro lado, se beneficiam dos súbitos "efeitos de contraste".

> Há que se distinguir entre a verdadeira modulação e os **saltos para outra tonalidade**, isto é, fazer com que diferentes tonalidades se contrastem sem transição alguma, ou dito mais brevemente, sem modulações passageiras. Estas têm lugar quando se termina completamente em uma tonalidade e se inicia um novo período em uma nova tonalidade. O salto de uma tonalidade para outra é a maneira mais livre de unir duas tonalidades [...] são algo usual em peças que não tem parte de desenvolvimento e pouco trabalho temático, pois costumam unir temas isolados sem a preocupação de fazer transições para se chegar a um contra motivo. Isto acontece, em especial, em toda classe de música para dança, marchas, etc.; e aquelas peças (líricas) de caráter de *lied* que atualmente substituem boa parte das peças de caráter (fantasias, caprichos, canções sem palavras, bagatelas, peças infantis, *Novelleten*, etc.) (RIEMANN apud TINÉ, 2001, p. 21).

Um rápido comentário sobre a *interpretação* destes "saltos para outra tonalidade": Em alguns gêneros (*práticas*, *rodas,* etc.) a suposta deficiência da composição popular que abre mão da "verdadeira modulação" é, por assim dizer, "compensada" ou "aproveitada" pelos intérpretes que, *engenhosos*, cultivaram soluções *argutas* e *decorosas* justamente para esta "falta de tempo" (falta de compassos, falta de um segmento específico no corpo da composição para um adequado desenrolar *artístico* da *modulação*). Na falta de "funções estruturais" dedicadas (*pontes*, *transições*, *retransições*), no curto espaço que se abre entre uma *seção* ou outra (aproximadamente 1 ou 2 compassos, ou mesmo nas frações de um único compasso), os músicos se revezam (se desafiam, provocam a platéia, fazem menções aos mestres, etc.) introduzindo breves (ou *brevíssimas*) "preparações modulantes". São frases pré-definidas (as "obrigações") ou improvisadas (as "chamadas" ou "viradas" que por vezes são apenas percussivas) que, sobre os "breques", acrescentam motivos de conexão (evoluções, anacruses, pequenos "duetos", "cadências" solísticas lembrando trejeitos do *concerto* ou da *ópera* sobre fermatas estrategicamente posicionadas, etc.). Tais "preparações" são esperadas e reconhecidas, pelos iniciados, como sinais de maestria, esperteza, brejeirice, são provas de erudição e virtuosismo no gênero (cf. GEUS, 2009; PELLEGRINI, 2005). Assim, como que transformando algo que seria uma *imperfeição artística* em *gestos de sociabilidade musical*, tais *práticas* nos permitem observar que, no campo popular, a deselegância do *salto* (a *quebra*, o não preparo, a *ruptura orgânica*) pode ser vertida numa imprevista colocação elegante. Observar, que neste outro mundo das *práticas harmônico tonais*, os *processos criativos* não são privilégio exclusivo da escrita e não se esgotam no ato solitário do compositor.

* * *

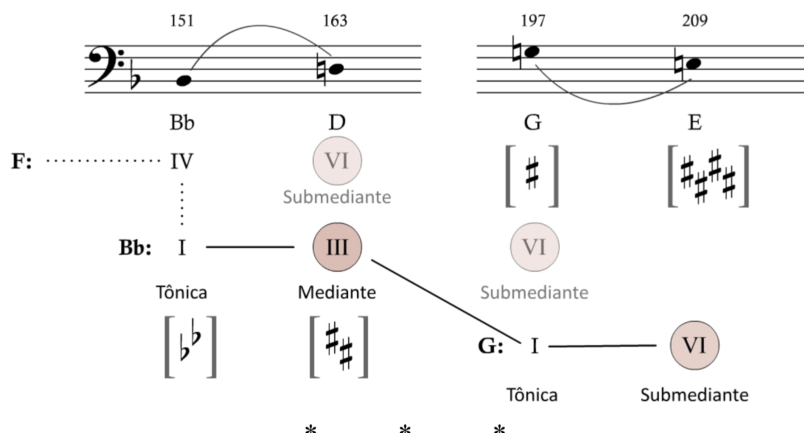
15 EFEITOS COLORÍSTICOS E FUNÇÕES FORMAIS DAS VIZINHANÇAS TONAIS. Kostka e Payne (2004, p. 435) usam o termo "sucessão colorística de acordes". Meyer (2000, p. 430) usa expressões como "artifício colorista" e "valor colorista" referenciando-se em Ratner que, por sua vez, reserva todo um capítulo para o que chama de "*harmonic color*" (RATNER, 1992, p. 103-129).

Conforme o "Interlúdio Formal" dedicado ao tópico das *Mediantes* escrito por Rosen (2000, p. 337-360), é preciso assinalar que essas vizinhanças *colorísticas* podem também desempenhar aquela função *articuladora* (capacidade de separar e exprimir diferentes partes das formas musicais) que as vizinhanças mais clássicas (dominante e tom relativo) desempenham. Conforme Rosen, os efeitos *colorísticos* são usados antes de Beethoven com clara função referencial (na *ópera*, *oratórios*, etc.). Com Beethoven essas vizinhanças *especiais* passam a desempenhar "papel construtor nas formas musicais" (sonatas "*Waldstein*" e "*Hammerklavier*", "*Quarteto op. 130*", etc.). E, depois de Beethoven, com o avanço do *romantismo*, essas regiões *colorísticas* voltam a ser mais independentes dos rígidos arcabouços formais: a partir de Schubert "ganha terreno uma tendência para a posição de equilíbrio indiferenciado em todas as seções formais" (LA MOTTE, 1993, p. 162).

Conforme as análises de Taruskin (1996, p. 258), um contra exemplo complementar disso – ou seja, o uso da *mediante* e da *submediante* para um efeito mais propriamente *colorístico* em Beethoven – pode ser observado no primeiro movimento da "Sinfonia Pastoral" (n.6, op. 68, em Fá-maior) de 1809 (FIG. 1.18). O segmento de três frases de quatro compassos (compassos 151 a 162) sobre um mesmo motivo em **Bb:** é imediatamente reapresentado na contrastante região de **D:** (a partir do compasso 163), a relação é ascendente **Bb:→D:** (**I→III**, *tônica → mediante*). Algo análogo acontece logo adiante. O segmento de três frases de quatro compassos reaparece em **G:** (compassos 197 a 208) para ser novamente reapresentado em **E:** (compassos 209 em diante), a relação agora é descendente **G:→E:** (**I→VI**, *tônica→submediante*). Este *primeiro movimento* da "Pastoral" traz o subtítulo "despertar dos sentimentos felizes na chegada ao campo" e

esta sugestão programática (ambientada com percursos *tônica→mediante* e *tônica→submediante*) vinda de um dos mais prestigiados formadores de opinião da cultura tonal contribuiu, em alguma medida, para a afirmação daquele *estereótipo* que nos ensina que o movimento em direção aos vizinhos com mais sustenidos (ou com menos bemóis) – "*sharpness*" (CHAFE, 2000, p. 148) – acrescenta brilho, magnitude e claridade ao discurso tonal.

FIG. 1.18 - O emprego das regiões de *mediante* e *submediante* em um trecho da "*Sinfonia Pastoral*" de Beethoven, 1809



* * *

[16] Guarde-se a *associação* metafórica entre "viagem" e *deslocamentos* harmônicos para "regiões" ou "áreas tonais" consideravelmente "remotas" ou "expandidas" que Gilberto Gil emprega na canção "Flora". Tal metáfora de *movimento* e *espaço* é uma imagem recorrente na cultura da nossa disciplina: a mencionada analogia da *excursão* [*Ausflug*]. E, no decorrer do presente estudo, será recuperada em diversos momentos.

* * *

[17] DA NOÇÃO DE TONICIZAÇÃO. Abarcando vários *meios de preparação* o termo *tonicização*, ou *tonicalização,* tornou-se mais ou menos corrente nas práticas teóricas da música popular. Berton traz uma definição representativa do campo da *jazz theory*:

> Um tema pode ser originado em um tom, mas brevemente modula para outro tom. Quando isto ocorre à progressão de acorde, é dito *tonicizar* em um tom exterior. Portanto, *tonicizar* é estabelecer um tom como tônica por uma curta duração. Esta *tonicização* é apropriadamente chamada por alguns como "o tom do momento" ("*key of the moment*"). Um tema pode ter uma ou mais destas *tonicizações* (ou *tons do momento*) antes de retornar para o tom original (WEISKOPF e RICKER apud BERTON, 2005, p. 35-36).

Tal termo possui história também no campo da *harmonia de escola*. Em 1951, no seu *Harmonic practice,* o compositor, crítico e influente professor norte-americano Roger Sessions (1896-1985), procurando evidenciar diferenças entre "modulação" e "tonicização", esclarece:

> o termo "*tonicization"* é uma *anglicização* do termo alemão "*Tonikalisierung"*, proposto, eu acredito, por Heinrich Schenker. [...] esse conceito tem um valor notável, não somente para a análise das formas musicais, mas também para a clarificação da natureza do pensamento harmônico e especialmente da elaboração harmônica [...] Tenho interpretado o termo da maneira que me parece a mais apropriada, sem tentar determinar até que ponto a minha definição coincide com a de Schenker (SESSIONS, 1951, p. xvii).

Postos esses esclarecimentos preliminares, Sessions dedica o capítulo 8 do seu livro aos assuntos da "*Tonicization*" elaborando a seguinte definição:

> Harmonias diferentes da tônica freqüentemente ganham maior ênfase, nitidez ou vivacidade por meio de um processo que pode ser chamado de "tonicização". Na sua forma mais simples, este processo consiste em dar a harmonia em questão o aspecto temporário de uma tônica, reforçando assim o seu caráter individual e, por assim dizer, desenhando-a momentaneamente de tal maneira que seu lugar no tom prevalecente se mostre como um quase-tom por si próprio. [...] Embora esse processo não seja contrário ao da *modulação*, ele difere claramente desse último no âmbito da aplicação e função. "Modulação" denota uma definitiva mudança de tom – um movimento decisivo para uma nova região tonal – e, do ponto de vista da composição, tem a ver com os maiores recursos e não dos detalhes de uma obra musical. O que chamamos tonicização, no entanto, é essencialmente uma questão de pormenor (SESSIONS, 1951, p. 243).

Com exemplos da literatura e exercícios, neste capítulo da "*Tonicization*", Sessions (1951, p. 243-266) cuida de assuntos tradicionais como as "dominantes secundárias" e diversos recursos de *escritura* (*desenho*) ou "elaboração harmônica" ("notas alteradas acessórias", bordaduras cromáticas, apojaturas, "sensíveis secundárias", notas de passagem cromáticas, etc.). A "Modulação" é assunto dos capítulos 9, 11 e 13. Mais tarde, Sessions usa o termo "*tonicalization*" em um artigo, que chamou de "Contribuições de Heinrich Schenker", no qual reapresenta sua compreensão da noção:

> "*Tonikalisierung*" define os processos pelos quais uma harmonia é intensificada e posta em relevo, através da introdução de elementos que lhe conferem o significado de uma quase-tônica. O processo é bastante familiar, mas a classificação convencional dessas harmonias intensificadas como verdadeiras *modulações* é obviamente falsa, e aqui novamente a concepção de Schenker contribui imensamente para o esclarecimento da teoria musical estabelecendo uma distinção mais próxima da verdadeira relação entre forma e harmonia, como elas são percebidas no decorrer da audição de uma obra musical (SESSIONS, 1975, p. 115).

Para Drabkin (in: BENT, 1987, p. 136) o termo "*Tonikalisierung*" seria mesmo originário dos escritos de Schenker. Enquanto que Wason (1995, p. 48-49) comenta a conexão entre Sessions e Schenker apontando que "basicamente o mesmo processo foi primeiramente descrito por Simon Sechter [no "*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*" de 1853–4] (que falhou, no entanto, ao deixar de apresentar qualquer nova notação ou terminologia para esse processo)" (WASON, 1995, p. 48).

Schenker – na segunda parte ("Psicologia do cromatismo e da alteração"), no §136 do Capítulo 2, ("Conceitos de tonicalização e de cromatismo") do seu "*Harmonielehre*" de 1906 – assim apresenta a noção:

> Não só ao começo de uma peça, mas também em todo o seu transcurso todos os graus demonstram um irresistível impulso para conquistar um valor de uma tônica como o seu mais poderoso grau. Se essa apetência dos graus em direção ao supremo valor de tônica tem lugar realmente dentro do âmbito diatônico ao qual o grau em questão pertence, se produz então o que eu chamo de *processo de tonicalização* [*Tonikalisierung*], e ao fenômeno mesmo de *cromatismo* [*Cromatik*] (SCHENKER, 1990, p. 365)

Schenker detalha toda uma tipologia de *meios de preparação*: "Tonicalização imediata (ou direta)" é aquela em que "o grau que aspira a dignidade da tônica pode satisfazer essa exigência de maneira imediata e por si mesmo" (SCHENKER, 1990, p. 370). "Tonicalização mediata (ou indireta)", os casos "muito mais freqüentes" em que, "para alcançar essa meta, o grau que se encontra em tal situação se serve de um ou mais graus precedentes" (SCHENKER, 1990, p. 370). Nesta segunda categoria – ilustrada com belos casos do repertório – estão: "§139 e 140 Tonicalizações por quintas descendentes" (as "dominantes secundárias" e os "dois cinco secundários"). "§141 Tonicalizações por terceiras descendentes" (preparações tipo **E7→C** ou como **A7→F** em Dó-Maior. Cf. FIG. 6.35 e, f). "§142 Tonicalizações por segundas ascendentes" (preparações secundárias tipo **C#º→Dm**, **D#º→Em**, **Eº→F**, etc.). "§143 Cromatismo da cadência de engano" ["*Trugschlusschromatik*" que, literalmente, poderia ser traduzido como "falácia-cromática"] (como ocorre em **E7→F**, **G#7→A**, etc. Cf. FIGURAS 5.14 e 6.36 b, d, e, f, g). "§144 Microtonicalização das notas isoladamente", quando a tendência "a alcançar a dignidade tônica [...] se manifesta em uma nota" (SCHENKER, 1990, p. 389). "§ 145 Processo de tonicalização como expressão do II grau frígio" (preparações tipo **bII→V→x** como **Bb→E7→Am**, etc.). No seu Capítulo 3, "A alteração como variante do processo de tonicalização" (§ 146 a 154), como voltaremos a ver adiante (FIGURAS 5.67 e 5.68), Schenker se ocupa do recurso de *tonicalização* que, nos atuais termos da *Jazz theory*, passamos a chamar de "dominante alterada" (um *meio de preparação* que inclui o chamado "**SubV7**" e suas inversões).

Schoenberg reconhece e comenta a noção schenkeriana de "processo de tonicalização" ("*Tonikalisierungsprozess*"): "Tal processo seria o desejo ou a possibilidade de um grau secundário vir a ser a tônica. A conseqüência desse desejo seria que a este grau precede uma dominante [um *meio de preparação*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 258). Contudo, os comentários de Schoenberg (2001b, p. 258 e 530) apontam uma "incorreção nessa terminologia" (DUDEQUE, 2005a, p. 89). Um aspecto destacado na *objeção* schoenberguiana reside "no fato de que a tônica, a qual dá nome a todo processo, pode [...] não aparecer" (como ocorre em *cadências de engano*, *cadências interrompidas*, i.e., quando em uma *tonicalização* o acorde de chegada "não é a tônica" relacionada ao meio de preparação e, o meio de preparação "não é a dominante" estritamente relacionada ao *lugar* que se chega). E mais, recusando-se a

reconhecer o sentido evidentemente metafórico da expressão schenkeriana, Schoenberg parece levar as coisas *ao pé da letra* quando contra-argumenta que "dentro de uma tonalidade só existe uma tônica", assim, o emprego da expressão "tônica" dá a esses lugares secundários "uma importância que eles não possuem". "Em *Dó-Maior*, *fá-lá-dó* nada mais é do que um IV grau e somente pode ser compreendido como tonicalizado por alguém que, sem fundamento, o chama de *Fá-Maior*" (SCHOENBERG, 2001b, p. 258). Note-se que essa espécie de *má vontade* schoenberguiana, está inserida num amplo "contexto", como informa Dudeque:

> Além das polêmicas geradas pelo *Harmonielehre*, devemos lembrar que, em 1910, Schoenberg pleiteava o cargo de professor (*Privatdozent*) de teoria musical na *K.K. Akademie fü Musik und darstellende Kunst* em Viena. Não é errôneo supor que um tratado de harmonia do porte do *Harmonielehre* desse a Schoenberg um respaldo maior no pleito ao cargo. Talvez uma prova disso seja o fato de que Schenker [que havia publicado seu *Harmonielehre* em 1906] [...] também foi sondado para assumir o cargo, o que deve ter incitado Schoenberg a escrever no seu livro inúmeras passagens criticando a teoria de Schenker (DUDEQUE, 2004a, p. 118).

* * *

[18] Tal região que, provisoriamente, podemos chamar de "**SMSM**" (SCHOENBERG, 2004, p. 38-39), ou "submediante da submediante", ou ainda "**VI** de **VI**" (i.e., a área tonal de Fá#-maior no tom de Dó-maior que aparece na canção "Flora", ou a *tonicização* para Mib-maior no tom principal de Lá-maior que se observa a seguir na canção "Sapato Velho"), bem como as "relações de terceira que envolvem transformações cromáticas" (KOPP, 1995a, 2002) – como Mi-maior (**III**) e/ou Lá-maior (**VI**) no tom principal de Dó-maior –, são assuntos do Capítulo 6. Lá (cf. FIG. 6.16) se comenta a *questão* de que a *nomenclatura* para esta "distante" *região de trítono* pode depender do *trajeto* que se toma para chegar até ela (considerando as *enarmonias* tão freqüentes nesta situação extrema). As cifras "**#IV**" e "**bV**" não são de uso consensual, mas são utilizadas por autores como Aldwell e Schachter (1989, p. 570-571), Berry (2004b, p. 115) e Brown, Dempster e Headlam (1997).

* * *

[19] É oportuno destacar o cuidado que devemos ter na aplicação literal do conceito schenkeriano de "prolongação" nas análises da música popular. A metodologia schenkeriana, como se sabe, está intrinsecamente ligada ao *artesanato da escritura*, depende da observação minuciosa da "progressão linear" de cada uma das vozes (os caminhos do baixo, os volteios da melodia, os contornos das vozes internas que compõe o tecido tonal-harmônico) que se encontram impressas na partitura de uma composição que não sofre mais intervenções (trocas de notas, ornamentações variáveis, mudanças de acordes ou das linhas de baixo, etc.). Na música popular, no entanto, a "progressão linear das vozes" nem sempre se fixa na etapa da "composição", essa movimentação criativa comumente se transfere para a etapa da "interpretação" (ou *execução*). No momento em que "toca" o músico "reescreve" sua versão da composição podendo alterar substancialmente o tecido das vozes, e esse costume ou atitude de alta mobilidade, muito estimado em certos campos das músicas populares, dificulta a aplicação literal de metodologias que se apóiam na observação de traçados imóveis. Seja como for, sabemos que o geral da idéia de "prolongação" é valido para toda a arte musical firmemente embasada na cultura harmônico-tonal, a dificuldade de aplicação aqui é *operacional* e não *conceitual*.

* * *

[20] PROBLEMAS DE ENARMONIA. Autores como Aldwell e Schachter (1989, p. 570), Kostka e Payne (2004, p. 313) e Ottman (2000, p. 339), observam que, também nas partituras da música de concerto européia dos finais do século XVIII e ao longo do século XIX, tais vizinhanças cromáticas são muitas vezes grafadas enarmonicamente e que por isso, estas *vizinhanças de terceira* incluem também *vizinhanças de segunda aumentada* ou de *quarta diminuta*. No presente texto, a princípio, a distante vizinhança de *quarta aumentada* ou *quinta diminuta* recebe a cifragem **#IV** ou **bV** (embora, como se vê p.ex. na FIG. 6.16, dependendo da especificidade dos trajetos e das vizinhanças, seja possível perceber estas duas áreas tonais enarmônicas *funcionando* como *lugares de chegada* distintos). Em contextos de *tonalidade expandida*, a *enarmonia* é um recurso de escrita inevitável e corrente (tanto em cifras quanto em notas). Como advertiu Schoenberg,

> naturalmente, algumas vezes tem-se que imaginar Solb-Maior como Fá#-Maior, Dób-Maior como Sí-Maior, Réb-Maior como Dó#-maior (2001, p. 303). É supérfluo dizer que não faz sentido quebrar a cabeça para saber se, por causa da significação harmônica, é preciso escrever dó# ou réb, sol# ou láb.

> Escreva-se o mais simples. O erro está na imperfeição de nossa escrita musical e não em outra coisa (SCHOENBERG, 2001b, p. 364). [...] Se não se quer envolver-se na discussão, hoje supérflua, a respeito da ortografia, é conveniente realizar trocas enarmonicas (SCHOENBERG, 2001b, p. 492).

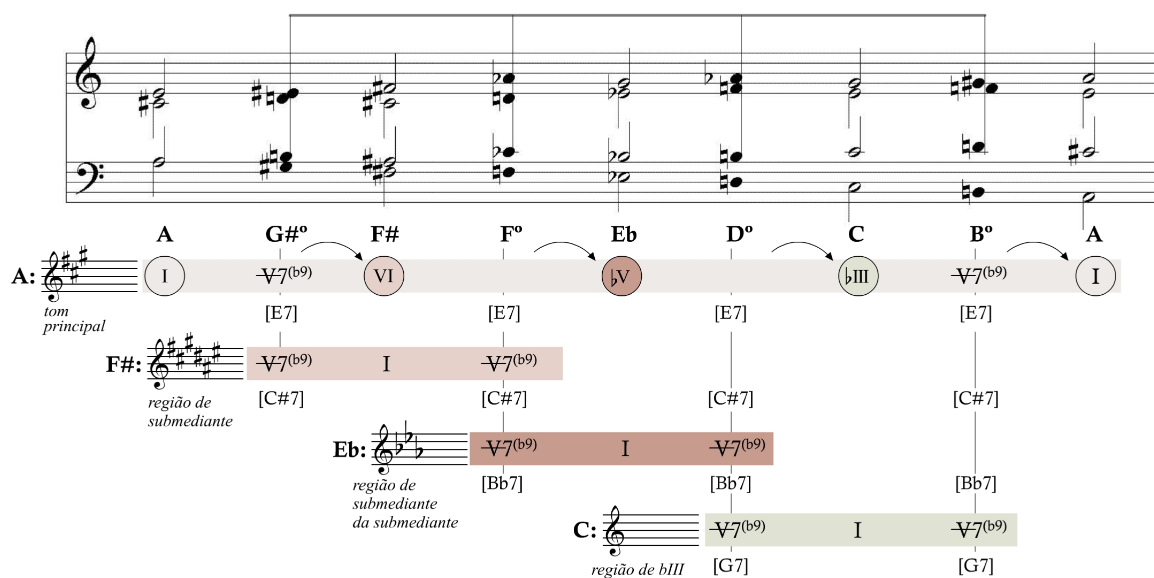
Outras observações sobre a "denominada *substituição enarmônica*" podem ser lidas em Schoenberg (2001b, p. 229-230). Sobre "enarmonia", cf. Damschroder (2008, p. 173-177), Proctor (1978, p. 131-139), Telesco (2002), Turek (1996, p. 195-211) e também a oportuna listagem de ocorrências enarmônicas na música de Mozart, Haydn e Beethoven elaborada por Bribitzer-Stull (2006a, p. 171). Sobre a enarmonia nas teorias de Riemann ver Gollin (2000, p. 240-250).

Como se sabe, a escrita enarmônica, se levada ao pé da letra, pode turvar nossas análises, falsear as *regras* e gerar calorosas discussões – veja-se, p. ex., o debate sobre a nota no baixo (**C#** ou **Db**?) do compasso 7 do primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* de Beethoven em Hyer (1996) – mas ela revela um aspecto positivo da escritura musical que, prioritariamente, deve mesmo é garantir a obtenção do som real que queremos ouvir e tocar. Na música do século XIX em diante, no gênero culto e popular, outro fator que, em paralelo ao problema da expansão cromática da tonalidade, contribuiu para um uso mais acentuado da enarmonia foi a presença cada vez mais ampla e freqüente dos instrumentos transpositores.

* * *

[21] Esta representação gráfica do *ciclo de terça menor* (FIG. 1.5) baseia-se em autores como Arau (2008, p. 4), Berton (2005, p.186), Boling e Coker (1993, p. 16-17), Kopp (2002, p. 12 e 223) e Lendvai (2003, p. 13) e será retomada em tópico específico mais adiante. É oportuno notar a semelhança que a *estrutura simétrica* deste "ciclo de terça menor" (ou *ciclo de submediantes*) guarda com a estrutura simétrica de um *acorde diminuto*. Uma seqüência como "**A→F#→Eb→C→A**" pode ser considerada "complexa", mas, através de uma simples associação de idéias, pode ser facilmente memorizada como um *arpejo diminuto descendente.*

FIG. 1.19 - Preparação dos lugares de chegada do ciclo de terça menor por meio da enarmonia de um acorde diminuto, a partir de Aldwell e Schacher (1989, p. 560-561)



Note-se ainda que, aquilo que Aldwell e Schacher (1989, p. 560-561) chamam de "modulação enarmônica baseada no acorde diminuto" ocorre entre as vizinhanças desta canção. Como os acordes de chegada estão distanciados por terça menor (FIG. 1.19), o mesmo *acorde diminuto* separa (e aproxima) estes vizinhos distantes (cf. LESTER, 1982, p. 15): o mesmo **G#º** (ou uma de suas inversões **Bº**, **Dº** ou **Fº**), por reinterpretação enarmônica, atua como **~~V~~7^(b9)** sem fundamental dos lugares de chegada **A**, **F#**, **Eb** e **C**.

* * *

[22] TERÇA DE PICARDIA. Conforme Abromont e Montalembert (2001, p. 117), autores que cuidam da *tierce picarde* como um tipo de *cadência*, a origem do termo é obscura, mas pode sim estar relacionada com a famosa *Picardie* (região do norte nordeste da França e/ou com o dialeto dessa região), de onde a palavra *picart* traz conotações de *agudo, pontudo, vivo, penetrante, aparecimento brusco e rápido*, etc. Dominada

pelos franceses desde o século XII a região da *Picardie* sofreu várias invasões holandesas e espanholas, é célebre por suas catedrais (em cidades milenares como Amiens, Beauvais e Chantilly), por seus castelos e por suas florestas, foi cenário das histórias de Alexandre Dumas (*Os Três Mosqueteiros*) e carrega as memórias de um território estratégico para a segurança das divisas francesas.

O termo pode ou não ter relações com o atual adjetivo *picardia*, que tem conotações de garbo, galhardia e elegância, de engano, logro, burla, afronta, trapaça e velhacaria e também das ações de *pícaro* (alegre, brincalhão, esperto, etc.). Conforme Rushton (2001, p. 469) o recurso musical foi comumente usado no século XVI e ao longo de toda a era barroca, mas o termo "*Terça de Picardia"*, de origem desconhecida, teria sido definitivamente registrado na cultura musical letrada por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em seu "*Dictionnaire de musique*" (1767) que, como se sabe, muito contribuiu para a ampliação do vocabulário teórico musical moderno-contemporâneo.

No "*Dictionnaire...*", Rousseau (2007, p. 416-417) argumenta que, para os *antigos*, a terminação em maior equivalia a uma "lei", pois era tida como "mais harmoniosa" do que a terminação em menor, isso em função de um uso de época e também em razão do entendimento que se tinha sobre aquilo que, atualmente, chamamos de *série harmônica* como critério de "harmoniosidade, naturalidade e elegância". Em contrapartida, para os *modernos*, i. e, para os músicos da segunda metade do século XVIII em diante, conforme Rousseau, "se acaba sempre com o acorde que convêm ao modo da peça". Na interpretação de Rousseau, o termo "*Picardie*" se deve ao fato de que a utilização desse final é algo típico na "*Musique d'Eglise*" (música de igreja) e, como na região da *Picardia* existe muita música nas catedrais e outras igrejas o nome teria essa *simples* razão de ser.

Seja como for, toda essa caudalosa carga *extra-musical*, de maneira direta e factual ou mesmo de maneira muito indireta e fictícia, ajuda a perceber o composto das conotações culturais e afetivas da célebre *terminação em maior de uma situação musical ambientada em menor*. Conforme Linfield (1993, p. 199), a *tièrce de Picardie* ao final das frases se tornou uma convenção explicitamente recomendada por tratadistas do primeiro barroco, como Agostino Agazzari (1578-1640) e Christoph Bernhard (1627-1692). No tratado de Agazzari, "*Del sonare sopra 'l basso com tutti li stromenti, e dell'uso loro nel conserto*" de 1607, podemos ler que "todas as cadências, quer no meio ou ao final, requerem a terça maior, conseqüentemente alguns músicos deixam de indicá-la, porém, por segurança aconselho que se anote o sinal [um sustenido ou um bequadro acompanhando a nota do baixo contínuo], especialmente em cadências medianas" (AGAZZARI in MURATA, 1998, p. 624).

A "surpresa maior" era praticamente obrigatória na renascença e, a partir da época barroca, a *finalização maior* se generalizou tendendo a se esvaziar em uma espécie de academicismo estereotipado (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 117). Cerca de cento e dezoito anos depois do tratado de Agazzari, no tratado de contraponto "*Gradus ad Parnassum*" do compositor e teórico vienense Johann Joseph Fux (1660-1741), publicado em 1725, a *terminação com terça maior* só começa a ser discutida nas lições de contraponto para três vozes (FUX, 1971, p. 81-85). Nestas *lições* podemos apreender algo do valor da *Terça de Picardia* nas falas do mestre Aloysius: "A terça menor não possui o adequado poder de conclusão ou de repouso"; "Não tenha escrúpulo em empregar terça maior final".

*   *   *

[23] Desta maneira, a assimilação da *submediante* como uma tônica "nova" capaz de nos estranhar decorre de re-observações de valores *comuns* (*terça maior, tríade maior, escala maior, modo jônico*, *correspondências de terceira, notas em comum, cadências e recomeços*, etc.). Com isso, importa notar que neste tipo de *racionalização* revelam-se traços significativos daquilo que se entende por *invenção*, *mudança*, *criatividade*, *engenho*, *expansão*, o *incomum*, etc., na cultura da *tonalidade-harmônica* funcionalmente orientada. Por isso a menção aos entendimentos de Tagg:

> Muitas vezes a inovação em música está mal entendida. "Compor" quer dizer "por junto", no sentido de juntar coisas que já existem. O problema é que na academia da vanguarda com freqüência inovação se confunde com inovação técnica e não com inovação semiótica. Supõe-se que se usarmos sons que nunca se ouviram antes, isto seria inovação. Isto pode ser inovador, é certo, porém penso que muito da originalidade e inovação em música se cria pelo conhecimento intuitivo de valores e significados de música normal, subvertidos ao [com]por essas coisas em ordens diferentes ou em diferentes combinações para que o normal se transforme em estranho (TAGG, 2004).

[24] NOTA SOBRE A SONATA "*WALDSTEIN*". A escolha desta célebre sonata como "exemplo" não é fortuita, pois, como podemos observar em diversos comentaristas da *Sonata para piano* n. 21, em Dó-maior, op. 53 (dita "*Waldstein*" ou "*Aurora*") de Beethoven – tais como Adorno (2003, p. 13-14; 56-57; 62-63; etc.), Berry (1987, p. 55-57), Cooper (1977), Copland (1974, p. 175-177), Czerny (1994), D'Indy (1912b, p. 351-352), Grabócz (2007), Grout e Palisca (1994, p.560), Kostka (2006, p. 11), Ratner (1970), Rosen (1987, 1999), Solomon (1987, p. 266), Tarasti (1994, p. 115-137) e Wisnik (1989, p. 145) –, é difícil exagerar a importância que "o efeito *Waldstein*" alcança na cultura contemporânea.

No primeiro movimento da Sonata op. 53, o "segundo tema" (o famoso "coral"), em Mi-maior, encontra-se a partir do compasso 35 da *exposição*. E, na reexposição, este segundo tema, agora em Lá-maior, encontra-se entre os compassos 196 a 199. No compasso 200 alcança-se Lá-menor e, com esta *relativa menor*, já estamos novamente na área de Dó-maior. Como termo de comparação, vale aproveitar a oportunidade para ouvir a versão do segundo tema (o "coral") que surge no tom principal (Dó-maior) nos momentos finais da *coda* (compassos 284 a 288).

* * *

[25] DA METÁFORA DA "TRAVESSIA DO RUBICÃO": A IMAGEM DO "IR ALÉM" ASSOCIADA AO EMPREGO DAS RELAÇÕES DE TERCEIRA QUE ENVOLVEM TRANSFORMAÇÕES CROMÁTICAS. Pelo valor histórico desta famosa escolha de Beethoven – "a famosa passagem de dó maior para mi maior" (DRABKIN, 1996, p. 218) –, uma espécie de limítrofe entre a harmonia *moderna* e a *contemporânea* (ou entre a harmonia *clássica e* a *romântica*), é útil explorar um pouco a arguta imagem da "travessia do Rubicão" evocada pelo pianista, compositor, regente, professor e escritor inglês Sir Francis Donald Tovey (1875-1940).

Conforme o dicionário Houaiss, a expressão "atravessar o Rubicão" tem sentido de "decisão revolucionária; ato de insubordinação com o enfrentamento das conseqüências que possam advir". Conforme a Wikipédia, *Rubicão* é o nome de um riacho ao norte da península itálica que ficou conhecido pelo fato de que as leis da República Romana, evitando riscos à estabilidade do poder central, proibiam qualquer general romano de atravessar esse curso d'água acompanhado de suas tropas. Quando Júlio César atravessou o Rubicão, em 49 a.C., em perseguição a Pompeu, *violou a lei* e tornou inevitável o conflito armado. Segundo Suetônio, César teria então proferido a famosa frase *Alea iacta est* ("a sorte está lançada"). Diz a lenda que César parecia indeciso ao se aproximar do riacho e atribui a decisão de *atravessar o limite* a uma aparição sobrenatural. E teria sido por isso que a frase "atravessar o Rubicão" passou a ser usada para referir-se a qualquer pessoa que tome uma decisão arriscada de maneira irrevogável, sem volta. Assim, a culta *metáfora da travessia* agrega *sentidos* e *funções* ao emprego expansivo destas correspondências de terceira que ultrapassam, de fato, o marco diatônico básico.

Contudo, como se sabe, o sinal de "avanço" associado ao nome da "*Waldstein*" (e, em conseqüência, ao trânsito por estas áreas tonais da *mediante* e da *submediante*) não se deve somente ao inovador *plano harmônico-funcional* (*um* quesito da composição tonal e não algo capaz de *funcionar* por si só).

> Com as Sonatas *Waldstein* e *Appassionata*, op. 53 e op. 57, compostas principalmente em 1804 e 1805, Beethoven transpôs irrevogavelmente as fronteiras do estilo pianístico clássico, criando sonoridades e tessituras que nunca haviam sido antes obtidas. Ele deixou de limitar as dificuldades técnicas de suas sonatas para permitir a execução por amadores competentes mas, pelo contrário dilatou as potencialidades do intrumento e da técnica até os seus limites exteriores. As dinâmicas foram grandemente ampliadas; as cores são fantásticas e luxuriantes, aproximando-se de sonoridades orquestrais. Por essa razão, Lenz chamou a *Waldstein* "uma sinfonia heróica para piano" (SOLOMON, 1987, p.266)

> Ambas ilustram bem a evolução que a sonata clássica sofreu nas mãos de Beethoven [...] Os esquemas formais foram dilatados em todos os sentidos de modo a poder abarcar o desenvolvimento e a conclusão de temas de uma tensão e uma concentração excepcionais [...] Depois da *Waldstein* e da *Appassionata*, Beethoven esteve cinco anos sem escrever mais sonatas (GROUT e PALISCA, 1994, p. 560).

> [Recortes aos comentários de Carl Czerny, publicados em 1826, sobre o *Allegro com brio* da *Waldstein*] A notável unidade e simetria do todo este primeiro movimento dependem das seguintes causas: O movimento não está carregado com muitas melodias diferentes; consiste em apenas quatro idéias: o tema principal, o tema do meio [o "coral"], sua repetição variada em tercinas e o tema conclusivo. [...] As idéias são judicialmente escolhidas e belamente conectadas entre si. [...] As modulações são naturalmente administradas ritmicamente. [...] Cada seção é de comprimento satisfatório. [...] O caráter do todo, do princípio ao fim, é projetado e preservado (CZERNY, 1994, p. 187).

Com tais menções ao tecido beethoveniano, um todo composto, uma "cultura da música" (DAHLHAUS, 1999, p. 116-125), vale notar que – passados os anos e, principalmente, aceito o "mito imprescindível que é a supremacia de Beethoven", aceita a "deificação de Beethoven" (ROSEN, 1987, p.15), aceita a tese de que a obra de Beethoven (conforme Adorno) representa "uma espécie de ponto fixo contra o qual momentos anteriores ou posteriores da história musical serão julgados" (JAMESON apud WISNIK, 1989, p. 227) e, na bagagem disto tudo, aceita também a *distinção de mérito* associada ao emprego artístico-simbólico da travessia "**C:→E:**" – um autor como Chediak (1986, p. 232-233), nas análises que nos deixou das harmonias da canção popular feita no Brasil, não deixou de observar que na canção "Vitoriosa" de Ivan Lins e Vitor Martins (gravada por Ivan Lins em Ré-maior em 1986) quando surgem os versos schopenhauerianos "Quero toda essa vontade de passar dos seus limites, e ir além, e ir além...", a *representação* harmônica alcança justamente a beethoveniana região de Fá#-maior, a atravessadoura região da *mediante*.

* * *

[26] INTERPRETAÇÕES DA ÁREA TONAL DE MI-MAIOR NO SEGUNDO TEMA DO 1º MOVIMENTO DA SONATA "*WALDSTEIN*". Note-se a diferença das interpretações harmônico-funcionais: muitos comentaristas da "*Waldstein*" preferem relacionar a função de Mi-maior (área tonal do segundo tema) diretamente com o tom principal Dó-maior: assim Mi-maior é a *mediante* (**III**, uma nova região tônica em Dó-maior). Contudo, na interpretação que se faz aqui, em *função* da *forma*, o Mi-maior está categorizado em relação ao Sol-maior (a dominante do tom principal que, no momento do segundo tema da forma sonata, cumpre função local de tônica): assim Mi-maior é *submediante* (**VI** de Sol-maior). No entanto, seja numa interpretação ou na outra, isto não prejudica o argumento de que o sentido *harmônico funcional* está em alguma medida vinculado aos momentos constitutivos (ou *funções estruturais*) das formas.

Mais adiante a FIG. 3.22 mostra um pouco mais a singular quantidade e variedade dos diatonismos que se misturam na ambientação harmônica do primeiro tema (em Dó-maior), mas já vale adiantar que tais contrastes (uma área tonal enriquecida com diversos *empréstimos* no primeiro tema *versus* a valorização de um diatonismo preponderante no segundo tema), assim como a própria escolha de uma vizinhança tão singular (Mi-maior) para o segundo tema, são aspectos compositivos (motivações discursivas e formais que estimulam a escolha das harmonias) que não escaparam ao comentário de Adorno: "A segunda seção está em mi maior, porque os tons mais estreitamente aparentados necessários para a construção modulatória do dó maior – o qual em nenhuma parte da exposição é alcançado com uma cadência completa – estão gastos" (ADORNO, 2003, p. 57).

Drabkin (1996, p. 218), La Motte (1993, p. 156-157), Lockwood (2004, p. 166) e Rosen (1999, p. 439) informam que a "trilha harmônica" incomum escolhida por Beethoven para demarcar as funções formais da "*Waldstein*" apareceu antes, em torno de 1802-3, no primeiro movimento da sua *Sonata em Sol-maior*, op. 31, n.1, onde, na exposição, "a tônica, Sol maior se move [...] para um Si maior [a *mediante*]. [...] Na recapitulação, a tonalidade de Si maior [...] é substituída pela tonalidade uma terça abaixo da tônica – Mi maior [a *submediante*]" (LOCKWOOD, 2004, p. 166). O estudo de Wilner (1988) trata da *mediante* em obras do último período de Haydn e os estudos de Beach (1983) e Kraus (1987) tratam da *mediante* em Mozart. Adiante, em capítulo dedicado, encontram-se outras referências e comentários mais específicos sobre o fecundo tema das "vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas" (KOPP, 2002, p. 3).

* * *

[27] CORRELAÇÕES ENTRE AFAZERES EMPÍRICOS: FUNÇÕES HARMÔNICAS, MORFOLÓGICAS E ORQUESTRAÇÃO NA MÚSICA TONAL. Neste sentido – da *escolha e distribuição dos recursos da harmonia segundo sua adequação ao propósito composicional em questão* –, no "Funções estruturais da harmonia", no contexto das formas de sonata clássico-romântica, Schoenberg avalia a *adequação* (*coerência*, *unidade, demanda*) de *escolhas* harmônicas no interior dos formatos da *sentença*, do *período*, das *seqüências* e das *variações*. Distingue as *funções* da harmonia quando se destinam aos propósitos das *introduções*, *exposições*, *pontes* ou *transições*, *desenvolvimentos* ou *elaborações*, *reexposições*, *seções contrastantes*, *codas* e outros formatos denominados *livres* (SCHOENBERG, 2004, p. 137-214).

Schoenberg insiste neste *critério de arte* (*ajustamento entre escolha e propósito*; *nexo* entre os elementos e idéias; não-adoção de recursos e soluções por seu *valor próprio ou efeito autônomo*; *coesão em processo*; *lógica interna*, etc.) em vários textos, e não apenas em relação aos "acordes". Tal *critério* determina uma série de *distinções fundamentais* e, em uma passagem do célebre ensaio "Brahms, o progressivo", é assumido como uma espécie de "código de honra artístico e pessoal" com "papel decisivo em minha autocrítica" (SCHOENBERG, 2005, p. 71-72).

Neste *ensaio* Schoenberg fala em termos de "missão estrutural" e lista algo do que entende por "finalidade, significação ou função" de uma idéia musical: "função introdutória, de fixação [retenção na memória], variação, preparação, elaboração, desvio, desenvolvimento, conclusão, subordinação". Assim, as "harmonias" (como todos os demais componentes de uma obra musical) "não devem ser considerados como algo que tem um fim em si mesmo. Não deverão aparecer [...] se não servem para desenvolver, modificar, fortalecer, aclarar ou lançar luz ou cor sobre a idéia da peça" (SCHOENBERG, 2005, p. 71). Tal contribuição de Schoenberg ampliou significativamente a noção de "*função*" reiterando a importância dos vínculos que relacionam a *funcionalidade harmônica* e as mais amplas *funções retórico-discursivas* desempenhadas pelas seções das formas musicais.

Outro aspecto geral a ser considerado na defesa das "análises ominiabarcantes" (MEYER, 2000. p.77) é o fato consabido de que, apesar da literatura teórico-normativa da harmonia ter, em certo momento, se isolado em si mesma (textos de uma *disciplina autônoma* e *auto-suficiente*), autores como os citados neste parágrafo (Riemann, Schenker e Schoenberg) atuaram e escreveram sobre os mais variados assuntos da música. Em isolado um *tratado de harmonia* dá uma impressão do nosso *assunto*, mas contraposto aos tantos temas do interesse dos cultores da harmonia (análise, orquestração, formas musicais, contraponto, melodia, processos de escrita e composição, instrumentação e orquestração, repertório, arranjo, improvisação, história da música, história da teoria, crítica, estética, artes, literatura, teatro, ópera, etc.), o aparente *confinamento* desvanece. E então, a compreensão do *o quê é tratado em harmonia* se mostra como algo bastante diferente.

As correlações entre "função harmônica" (uma grandeza taxonômica abstrata, idealizada, uma noção que por si só *não soa*) e os demais afazeres empíricos da música tonal manifestam-se das maneiras mais diversas. Para ilustrar (FIG. 1.20) algo dos vínculos entre a "interpretação da função" e as demandas da "orquestração", é esclarecedor reler uma das prescrições de Walter Piston:

> Por vezes existem razões para que certas notas de um acorde soem mais fortes do que outras. Uma destas razões é a função tonal do acorde. Na orquestração, assim como ocorre na teoria harmônica convencional, as notas tonais (tônica, dominante, subdominante [$\hat{1}$, $\hat{4}$ e $\hat{5}$]), estruturalmente consideradas como as mais importantes da tonalidade, podem duplicar-se mais do que as notas modais (mediante e superdominante [$\hat{3}$ e $\hat{6}$]). [...] A tríade menor em *(a)*, em função do peso extra sobre a nota ***sol*** [$\hat{4}$], pode ser interpretada como uma harmonia de supertônica [**IIm**] de *ré* maior. Se o dobramento [a espacialização, o registro, etc.] destacar a nota ***si*** [$\hat{6}$] como em *(b)*, o acorde não sugere mais a tonalidade de *ré*, e sim uma tonalidade na qual a nota ***si*** possui função tonal, ou seja, *mi* menor [no qual a nota ***si*** é a $\hat{5}$] ou *si* menor [no qual a nota ***si*** é $\hat{1}$] (PISTON, 1984, p. 472).

FIG. 1.20 - Vínculos entre a orquestração e a interpretação da funcionalidade harmônica, a partir de Piston

a.

	D:
flauta 1, oboé 1	$\hat{2}$
flauta 2, oboé 2	$\hat{6}$
corne inglês, clarinete 1 e 2	$\hat{4}$
trompa 1	$\hat{2}$
trompa 2	$\hat{6}$
trompa 3 e 4, fagotes 1 e 2	$\hat{4}$
	Em/G
	IIm

b.

	Em:	Bm:
flauta 1, oboé 1	$\hat{1}$	$\hat{4}$
flauta 2, oboé 2, clarinete 1	$\hat{5}$	$\hat{1}$
corne inglês, clarinete 2	$\hat{3}$	$\hat{6}$
trompa 1	$\hat{1}$	$\hat{4}$
trompa 2 e 3, fagotes 1 e 2	$\hat{5}$	$\hat{1}$
trompa 4,	$\hat{3}$	$\hat{6}$
	Em/G	Em/G
	Im	IVm

[28] DO PLURICAUSALISMO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DA TONALIDADE HARMÔNICA. Conforme Lester (2006, p. 753), o desenvolvimento e a estabilização da tonalidade harmônica foi um *processo* cultural complexo no qual diversos componentes evoluíram, tanto separadamente quanto em intrincadas interações, através de longos períodos de tempo. Para o autor, praticamente todos os aspectos da tonalidade harmônica – como os acordes por superposição de terças tidos como estruturas composicionais primárias; a condução contrapontística das vozes encadeando esses acordes; o baixo como fundamento harmônico; a noção de nota fundamental; o movimento harmônico direcionado para metas cadenciais; as relações entre as escalas diatônicas e os cromatismos; e as interações entre harmonia, contraponto, ritmo e métrica – surgiram antes da *sintaxe harmônica tonal* propriamente dita existir. Embora esses componentes passem a interagir de maneira totalmente entrelaçada na música tonal, numa espécie de sincretismo razoavelmente equilibrado, cada um surgiu em contextos musicais diferentes, e cada um foi autonomamente explicado por práticas de ensino de longa data e por tradições teóricas independentes.

Conforme Meyer, "a sintaxe harmônica que se desenvolve pelo começo do século XVII se converteu em regra devido ao fato de que as constrições melódicas, rítmicas e contrapontísticas [anteriormente] existentes puderam adaptar-se a ela" (MEYER, 2000, p. 59). Desta forma, também no momento da consolidação da moderna teoria para a harmonia tonal, vamos notar que: "uma das lições mais proveitosas da história é a de que o germe das idéias novas, que parece próprio de uma época, pode ser encontrado sempre em etapas anteriores" (LANG apud KIEFER, 1981, p. 231). Ou, como recolocou Béla Bartók já no momento de *superação* da velha tonalidade pela música culta do século XX: "toda arte tem o direito de fincar suas raízes na arte de uma era anterior; não só tem o direito de fazê-lo, mas deve sim partir dela" (BARTÓK apud LENDVAI, 2003, p. 11).

* * *

[29] Considerando que a "sobrevida" do "sistema de referência comum da harmonia" se deve à flexibilidade característica dos "sistemas democráticos", Menezes argumenta: "ao promover cada nova exceção à regra, o sistema tonal perfazia um dinâmico e mutável percurso sem, na verdade, abrir mão de seus preceitos básicos. Sua intolerância, velada, disfarçava-se em constante exercício de assimilação. E por conta de tal flexibilidade o tonalismo fez-se imperar por longos períodos da história musical" (MENEZES, 2006, p. 35).

* * *

[30] Para falar do inter-relacionamento dinâmico que ocorre entre o valor de um acorde e os diversos parâmetros envolvidos quando da sua aparição numa música, Rowell escolhe como exemplo (infalível) o célebre "acorde de Tristão" (sobre o qual falaremos várias vezes pela frente). O exemplo, é claro, é ótimo, pois realça o fato de que mesmo no caso de um acorde assim tão consolidado, já considerado até uma *entidade* harmônica em si, ocorre uma relação de dependência com valores outros que não estritamente as 4 notas, "**fá-si- ré#-sol#**", que o compõem:

> O acorde mais famoso de "Tristão" [...] depende mais de seu contexto: a intersecção de dois motivos melódicos, a ambigüidade tonal e rítmica do primeiro compasso e a imprevisível resolução, assim como também depende da estrutura interválica e do registro para as madeiras. O valor do acorde [...] é uma fusão completa de sua ambigüidade, instabilidade, cor instrumental heterogênea e fluxo e refluxo dinâmicos, como também das alturas propriamente ditas (ROWELL, 2003, p. 151-152).

Sobre a peculiar "instrumentação do "acorde de Tristão" ver Scruton (2010, p. 130-131).

* * *

[31] DO GRAFISMO ANALÍTICO SCHENKERIANO. A exemplo de Kühn (2003, p. 162) e da solução que Ratner (1992, p. 279) chamou de "*structural bass line*", ao longo do presente estudo emprega-se este grafismo redutor (ou *resumidor*) tomado de empréstimo da tradição analítica *schenkeriana*. O uso que aqui se faz, como se observa, é elementar e não rigoroso. Em linhas gerais se referencia nas convenções básicas propostas por Salzer (1990, p. 305) que são mais ou menos as seguintes: os diferentes valores (semibreves, mínimas, semínimas e notas pretas sem haste) são usados para representar a *diferença* em termos de "significado estrutural" (e não de métrica). Assim, as notas de maior duração da escrita convencional representam aqui notas ou acordes de maior "importância estrutural". Ou seja, acompanhadas ou não pelos tradicionais algarismos romanos (**I**, **IV**, **V**, **bVI**, etc.) as notas brancas representam os principais "lugares de chegada", enquanto que as notas pretas representam lugares de chegada intermediários e/ou "meios de

preparação". Em outras oportunidades são empregados também os costumeiros algarismos arábicos assinalados com circunflexo para indicar as notas assentadas sobre cada um dos graus da escala (**1̂**, **2̂**, **3̂**, **4̂**, **5̂**, **6̂**, **7̂**). As licenças mais *invasivas* em relação ao grafismo schenkeriano são: o acréscimo eventual das funções riemannianas (**T, S, D**) e o acréscimo da cifragem com letras do tipo: **Cm**, **C7M**, **C7/E**, **Cm7$^{(b5)}$**, etc.

* * *

[32] Sobre a importância do giro diatônico **||:I→VIm→IIm** (ou **IV**)**→V7:||**, também conhecido como "*The 50s progression*", na "*Anglo-North-Americam pop history*", ver Carter (2005, p. 94-97) e Tagg (2009, p. 186; 202-215; etc.). Para ilustrar o argumento, Tagg disponibiliza (no *You Tube*) o clip "*The Milksap Montage*" com 52 fragmentos de canções que, entre os anos de 1957 a 1963, empregando esta célebre progressão, alcançaram altos índices de repercussão nos "*mass media*".

* * *

[33] Antes que surjam questões como aquela que já foi discutida por Adorno (1990, p. 45-48) – questões do tipo: mas o cancionista *pensou* nisso para compor essa canção? O compositor tinha *consciência*? Houve essa *intenção*? etc. – é oportuno sublinhar que as *funções harmônicas* atuam nos processos de criação menos como *temas* (*assuntos, motes* que ocupam o *pensar poético*) e mais como ferramentas fomentadoras dos *raciocínios* que podem gerar ou estimular associações e analogias com os mais diversos temas. O aparato funcional é uma *abstração para-musical* que, em muitos diferentes níveis, pode contribuir num *pensar*, ajudando a levantar possibilidades e a escolher soluções harmônicas para a ambientação, a exposição, o estabelecimento dos contrastes, o desenvolvimento e a conclusão de idéias e narrativas musicais.

Pensamos "sobre" as *funções* nos momentos de aprendizagem (nas aulas, nos textos técnico-didáticos, etc.), de análise e de crítica. Mas, nos processos criativos, também pensamos "com elas", "através delas", "por meio delas", "tocando (esculpindo) com elas". As *funções* não são propriamente aquilo que "se pensa" (o *motivo*, a *questão*, o *conteúdo* de uma canção como "Sampa"), mas sim uma solução para o "como se pensa" algo visando a manufatura concreta de uma composição sonora criativa e inteligível segundo critérios de estilo e finalidade. Um cancionista da música popular pensa o tempo todo e em muitas coisas. Pensar faz parte do nosso ofício, apesar de um *mito* mais ou menos acalentado de que, sendo "gênio", o "artista não pensa". Aliando-se ao supramencionado texto de Adorno (que discute o valor e o desvalor da análise musical numa introdução a um conjunto de análises que fez de obras de Alban Berg), outros estudiosos da nossa arte já contribuíram para a *desmitificação* deste tipo de questão. Tais como Rosen e Meyer:

> [Sobre "aquele senso de unidade e integridade das grandes obras da música erudita européia dos séculos XVIII e XIX"] é perda de tempo perguntar se essa unidade que parecemos observar realmente existe, ou se o compositor sabia que criava essa unidade, se era ou não capaz de pôr em palavras sua percepção. Estas não são, é óbvio, perguntas respondíveis mesmo que o compositor esteja presente para se incriminar (ROSEN, 2004, p. 207-208).
>
> É importante reconhecer que explicar as escolhas realizadas pelo compositor não significa conhecer o que realmente se passou pela mente do compositor durante o ato de escolha (nunca poderemos saber isso com precisão, nem nós nem provavelmente o próprio compositor), o que importa é compreender a *psico-lógica* das alternativas abertas ao compositor, dado um conjunto de circunstâncias estilísticas/compositivas e culturais (MEYER, 2000, p. 68).

* * *

[34] DA NOÇÃO DE "TONALIDADE ASSOCIATIVA". Conforme Bribitzer-Stull, "tonalidade associativa" ("*associative tonality*") é um conceito dramático-tonal elaborado por Bailey no ensejo de suas análises da música de Wagner. Trata-se de "um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db-maior), uma sonoridade (p.ex., a tétrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico" (BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 322). Em Millington (1995) algumas das "associações" (entre harmonias e elementos dramáticos) reconhecidas por Bailey – recursos de composição que, em certos casos, são perceptíveis em música popular – são resumidamente mencionadas.

> [Em "*Tannhäuser*"] A tonalidade de mi maior está associada ao *Venusberg* [a esfera do amor sensual, mundano], enquanto que mi bemol maior é ligada aos peregrinos, ao amor sagrado e à salvação (MILLINGTON, 1995, p. 478)

> O uso "associativo" da tonalidade [...] evidencia-se em *Lohengrin*. O personagem principal e a esfera do Graal são representados por lá maior [...]. [Para criar contraste Wagner] posiciona o láb maior (e menor) de Elsa contra o lá maior de Lohengrin, de tal forma que é obrigado a executar hábeis – se bem que inquestionavelmente eficazes – manobras para equilibrar as duas tonalidades. [...] [Em láb maior, Elsa canta], mas a sua antecipação da chegada de Lohengrin [...] eleva a tonalidade em um semitom: é um momento de transfiguração, no qual a música espelha graficamente a expressão radiante que toma o rosto de Elsa. Lá maior é então estabelecido firmemente como a tonalidade de Lohengrin [...] mas quando Lohengrin entra na esfera de Elsa, oferecendo-se como seu defensor, a música desliza de volta para lá bemol, retornando prontamente para o lá, quando Elsa o reconhece como seu protetor. O relativo menor do lá maior de Lohengrin é o fá# menor, que é a tonalidade primordialmente associada a Ortrud e seus maléficos atributos (MILLINGTON, 1995, p. 323-324).

> Um aumento de tensão [...] pode ser indicado por um deslocamento ascendente de um semitom (e vice versa) [...] nas primeiras "óperas" [de Wagner] estas relações semitonais podiam [...] caracterizar oposições dramáticas em grande escala: [...] No *Anel* [...]: si menor para as Valquírias e sib menor para os Nibelungos; réb maior para o Valhala [...], e o ré maior no qual Siegfried forja novamente [a espada] *Nothung* (MILLINGTON, 1995, p. 478).

* * *

[35] DAS TESES E FONTES DE LORENZ. As teses Alfred Lorenz (1868-1939) repercutiram no Brasil acadêmico-musical de então. Mário de Andrade (1980, p. 224), na última página da sua "Pequena história da música" (escrita em 1929, como "Compêndio da história da música", mas reescrita e publicada em 1942), se ocupa justamente em discordar de uma das teses deste analista e teórico wagneriano.

Apesar das fragilidades das *análises* de Lorenz (cf. BAUER, 1996, p. 296; HYER, 1995; MILLINGTON, 1995, p. 475-479; POWERS, 1980; SCRUTON, 2010, p. 140-155; STEINBERG, 2008, p. 246 e 248), um aspecto positivo do seu trabalho foi o grande esforço em juntar as coisas. Segundo Bent (1987, p. 47-49), as teses de Lorenz resultam da confluência dos principais sucessos da análise musical que lhe antecedem: suas interpretações estão estreitamente associadas aos pressupostos dos psicólogos da *Gestalt*, suas noções de *periodização* e *simetria* derivam-se de Riemann, sua definição de forma e estrutura fundamenta-se na *Formenlehre* tradicional, e sua percepção de movimento harmônico veio Ernst Kurth (1886-1946) – o musicólogo austro-suiço que defendeu *o primeiro* "acorde de Tristão" como símbolo da "atitude do espírito romântico" em seu "*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*" publicado em 1920. Cf. Bailey (1985, p. 186-223), Bauer (1996, p. 425-426).

Ainda conforme Bent, Lorenz se apoiou também em um amplo corpo de escritos já existentes sobre as estruturas musicais e dramáticas de Wagner: "*Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpuncte der formalen Aesthetik*" (1877) do critico e esteta musical tcheco Otakar Hostinský (1847-1910); "*Musikästhetik*" (1907) e diversos artigos sobre os dramas musicais wagnerianos (publicdos entre 1906 e 1908) pelo escritor e crítico musical Karl Grunsky (1871-1943); "*Die musikalische Architektonik*" (1896) e "*Richard Wagner und seine Apostaten*" (1913) do filósofo e gestaltista austríaco Christian von Ehrenfels (1859-1932). Sobre os *leitmotifs* wagnerianos as principais referências citadas por Lorenz são: "*Die Harmonik Richard Wagners an den Leitmotiven des Vorspiels zu Tristan und Isolde erläutert*" (1881) de Karl Mayrberger (traduzido em BENT, 1994, p. 221-252 e comentado em BERNSTEIN, 2006, p. 791-794 e WASON, 1995, p. 90-96); "*Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*" (1876), "*Tristan*" (1880) e "*Parsifal*" (1882) de Hans von Wolzogen (1848-1938). E Lorenz, destaca Bent, apoiou-se principalmente nos muitíssimos textos e artigos teórico-especulativos escritos pelo próprio Wagner. Vale comparar o gráfico de Lorenz com as *associações* que D'Indy propõe para as principais tonalidades empregadas nesta ópera (D'INDY, 1950, p. 151-152).

* * *

[36] No gráfico (FIG. 1.7) Lorenz emprega a usual terminologia alemã (*dur* para o modo maior e *moll* para o modo menor) e a, então recente, *notação funcional* de Hugo Riemann: **T** é tônica, **ºS** subdominante *menor*, $\mathbf{D}^{+}$ dominante *maior*, **Dr** dominante relativa, **Sr** subdominante relativa. A letra "***v***" (de *variante*) adicionada ao símbolo funcional – como se vê em $\mathbf{T}^{v}$, $\mathbf{Sr}^{v}$ e $\mathbf{Dr}^{v}$ – indica a correspondente área tonal homônima menor (**T** = **E** então $\mathbf{T}^{v}$ = **Em**). O termo "*Leittonwechselklänge*" (literalmente *troca de sensível*), conforme a nomenclatura funcional que se pratica no Brasil, foi traduzido como "anti-relativa". Referências e discussões a respeito da nomenclatura *riemanniana*, bem como problemas de sua tradução, serão retomadas adiante.

37 OUTRAS IMAGENS DE "TONALIDADE ASSOCIATIVA". Algumas macro-análises (gráficas ou não) reiteram este viés interpretativo que motiva Lorenz. No seu "*Cours de composition musicale*", D'Indy (1950, p. 146-185) delineia o plano dramático-tonal de óperas de Wagner. Lerdahl (2001, p. 133) delineia os lugares tonais escolhidos para sonorizar aos percalços (s*alvação, morte, profecia, recuperação da lança, jardim mágico, beijo de Kundry, coroação, início do fim*, etc.) que *Parsifal* – herói da ópera homônima que Wagner começou a conceber em torno de 1857 (estréia em 1882) – atravessa em sua "jornada em busca da redenção". Outros trabalhos que abordam a *tonalidade associativa* em Wagner são: Darcy (2007), Gauldin (2007), Marvin (2007) e Scruton (2010).

Bribitzer-Stull (2006a, p. 174-175) delineia o trajeto escolhido por Mozart para ambientar as intrigas (de uma *brincadeira que foi longe demais*) no final do II ato de sua ópera "*Così fan Tutte*" de 1790 (cf. KUNZE, 1990, p. 511). O destaque de Bribitzer-Stull, conforme o já mencionado, é para as relações entre os pólos dramáticos do que chama de "complexo Ab-C-E" (o *ciclo de terças maiores* abordado adiante) no trecho dos compassos 1 a 576. Neste trecho, **C:** é a área tonal central (associada ao clima de *estabilidade*, *naturalidade* ou *neutralidade* a partir de onde a trama se desenrola), **Ab:** (pelo lado das *regiões* escuras, com mais bemóis) está associada ao eixo das *pulsões negativas* (profundidade, noite, traição, veneno e morte), e **E:** (o brilho dos quatro sustenidos) está associado ao eixo das *pulsões excitantes* (jogos de amor, paixão, e desejo).

No tópico "harmonia de confirmação e de ação (na ária e na cena de ópera)", La Motte (1993, p. 193-196) estuda as "muito engenhosas" correlações entre o plano tonal (composto de "modulações lógicas", "modulações inesperadas e caóticas", "situações tonais de matiz equívoco", etc.) e as vicissitudes da trama ("a expressão" da *amizade*, da *confiança*, do *ódio*, do *desconcerto*, da *equivocidade*, da *aflição fúnebre*, do *consolo*, o *juramento de vingança*, a *união dos amantes no sofrimento*, etc.) em dois fragmentos da ópera "*Don Giovanni*" de Mozart e La Ponte datada de 1787 (cf. KUNZE, 1990, p. 660).

Como informam Bloom (1972-1973, p. 69), Freitas (1995, p. 134), Newark (2002, p. 37-41) e Parker (1919), por meio da literatura nos chega outro registro (igualmente vigoroso) da popularização romântica dessas *associações* entre os contrastes e oposições das *qualidades harmônicas* e os encontros e desencontros das tramas operísticas. Trata-se da novela "*Gambara*", escrita em meados de 1837, uma das famosas novelas da "*Comédie humaine*" do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850). Em certo momento o protagonista deste *drama em letras*, *Il signor* Paolo Gambara, um compositor "surdo e meio louco" e de "talento sobre-humano" (personagem que mistura traços estereotipados de compositores como Rameau, Beethoven, Berlioz, Meyerbeer, Wagner, etc), sentado ao piano e possuido de profunda emoção, nos narra – tocando, cantarolando – sua ópera "Maomé":

> Aqui está o sumário da minha ópera [...] o senhor vai julgar do meu modo de exprimir pelos sons um grande acontecimento que a poesia não poderia expor senão imperfeitamente com palavras. Gambara sentou-se ao piano com ar concentrado e a esposa trouxe-lhe os volumosos papéis da partitura, que ele não abriu. [...] Atenção, eis a abertura! Começa (dó maior) por um andante (três tempos) Ouve a melancolia do ambicioso a quem o amor não satisfez? [...] uma transição de tempo relativa (mi bemol, *allegro* quatro tempos), ouvem-se os gritos do apaixonado epilético [...]. Mas eis aqui um *cantabile* capaz de fazer desabrochar a alma mais rebelde à música [...] Os magistrados, os padres, o poder e a religião [...] perseguem Maomé [...] (*strette* em dó maior). Chegou a minha bela dominante (sol, quatro tempos): a Arábia ouve seu profeta (sol maior, mi bemol, si bemol, sol menor!) [...] e nós recaímos no meu primeiro tema de melancolia (dó menor) [...] SEGUNDO ATO! [o profeta consulta Deus] (coro em lá menor). Surge Maomé (prece em fá) [...] os árabes adoram o profeta (mi bemol maior) [...] TERCEIRO ATO. Maomé infeliz [...] cercado de mulheres [...] (em lá maior). Que pompa! [...] (fá sustenido menor) [...] Após as danças, Maomé levanta-se e canta uma grande ária triunfal (fá menor) para expressar saudades do amor único e devotado de sua primeira mulher, confessando-se vencido pela poligamia [...]. Onde está Beethoven – exclamou Gambara – para que eu seja bem compreendido nesse giro prodigioso da ópera em torno de si mesma? (BALZAC, 1992, p. 448-453).

Este fragmento é muito curto e está muito recortado. Mas deve bastar para estimular uma leitura (ao instrumento) do texto original no qual várias outras maquinações harmônico-narrativas são sugeridas. Na introdução desta novela o tradutor e comentarista Paulo Rónai (in BALZAC, 1992, p. 421-422) traz diversas informações substanciais: menções aos textos fundadores do romantismo musical alemão de E.T.A. Hoffmann; informações sobre a vida do velho músico alemão Jacques Strunz "a quem Balzac deve toda a documentação musical de suas novelas" (e, ao que parece, é uma referência direta na composição do personagem Paolo Gambara); e comentários sobre o notável pressentimento da música de Wagner, etc.

Para os propósitos do nosso estudo esta menção ao legado literário de um Balzac não é uma referência gratuita, pois, como se sabe, na cultura das pessoas comuns, na qual a harmonia tonal da música popular encontra lugar e total razão de ser, a disseminação desses saberes musicais, evidentemente, não se deu (não se dá) através da leitura dos *tratados musicais* e, no mais das vezes, os valores do pensamento estético e filosófico que alimentam as teorias musicais não são distribuídos através de textos. Nessa cadeia informal de disseminação dos saberes *musicais*, os grandes romances e romancistas do século XIX têm um papel que não deve ser subestimado. Tanto mais se considerarmos que tal *literatura* (hoje tida como *clássica*, *culta* ou *não tão popular*) serviu de modelo e inspiração para uma literatura ainda mais popular (ou mesmo *popularesca*) e, assim, "adaptados ao nível cultural das massas", ecoam também nas produções do rádio, do cinema e da televisão.

* * *

[38] DA COMPARAÇÃO ENTRE A ANTIGA NOÇÃO DE *ÉTHOS* E A CARACTERIZAÇÃO MODERNO-CONTEMPORÂNEA DAS FUNÇÕES HARMÔNICAS. No que tange aos problemas de "caráter" (traço distintivo, qualidade peculiar, especificidade, diferenciação de outras funções harmônicas, etc.), recuperar algo da antiga noção musicológica de *éthos* (hábito, costume, uso) pode ser útil para a compreensão de *como, quando* e *por que* determinada categorização *harmônico funcional* (tônica, subdominante, dominante, meio de preparação, lugar de chegada, etc.) é, ou deixa de ser, atribuída para um determinado *grau*, *acorde*, *região*, *combinação cadencial*, etc. Pois a noção de *éthos* abrange acepções como: "conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, idéias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região"; "reunião de traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura"; "o estudo dos costumes sociais"; o "conjunto de valores que permeiam e influenciam uma determinada manifestação (obra, teoria, escola etc.) artística, científica ou filosófica" (HOUAISS, 2001). E tais acepções, ou alguns de seus aspectos, podem ser parafraseados quando se deseja caracterizar a "função harmônica" também como uma das "ações dos indivíduos", como um "costume social característico de uma determinada coletividade, época e lugar".

Então, *grosso modo*, a caracterização das *funções* que se tornou possível na era da tonalidade harmônica pode ser sugestivamente comparada com a caracterização, também resultante da confluência de fatores diversos, do *éthos* musical da antiguidade grega:

> As características éticas atribuídas às *harmoníai* [eólicas, lídias, dóricas, etc.] poderiam ter-se originado a partir da associação feita entre as letras das músicas – com todas as suas conotações [rituais, coreografias] – e as *harmoníai* [os chamados "modos"] em que teriam adquirido significados convencionais. Pois Platão bane a música puramente instrumental por uma série de razões, e uma delas ilumina essa questão: diz ele que os juízes têm dificuldades em avaliar o caráter de uma música quando ela não tem letra. [...] Outros fatores que teriam contribuído para a caracterização das *harmoníai* seriam a ocasião de execução (religiosa ou laica) e os preconceitos étnicos que existiam acerca dos povos [...] P. ex. os espartanos do quinto século a. C. gozavam da reputação de serem severos, conservadores e viris. Portanto, as suas músicas, assim como a *harmonía* dórica, eram qualificadas nos mesmos termos (CORRÊA, 2003, p. 51-52).

> A palavra modo não possui nenhum equivalente em grego [...] A palavra modo da forma como a empregamos deve primeiramente ser definida.[...] É preciso distinguir o termo modo do termo escala, pois esta última é apenas um catálogo de sons disponíveis, enquanto o modo é a organização estruturada desses sons [...] assim determinado, um modo é facilmente reconhecido e adquire uma personalidade que permite atribuir-lhe um papel social ou religioso e, até mesmo, mágico, de onde surge a noção de *éthos* que recebe um lugar tão importante na "ética" platônica. [...] É dentro de tal contexto – e somente assim – que adquirem sentido as famosas prescrições da República de Platão que se apóia escrupulosamente sobre as teorias de Pitágoras (CHAILLEY apud JACQUEMARD, 2007, p 136).

> Para os Antigos, um *modo* ou uma *harmonia* era [...] um conjunto complexo de características [...]: agrupamentos de determinados intervalos sobre uma escala caracterizada, fórmulas rítmicas e melodias típicas, tessitura e timbre de voz, [...] instrumentos definidos. O conjunto estava ligado a uma idéia social, religiosa, moral ou outra, determinada e, por conseguinte, perfeitamente simbólica (COTTE, 1995, p. 37).

Aqui vale observar que a antiga doutrina do *éthos* musical (conhecida por meio da obra de

personagens de vulto como Platão, Aristóteles e Aristides Quintiliano) é um dos importantes desdobramentos da doutrina da *harmonia das esferas*, uma vez que os diferentes efeitos causados pelo *éthos* de cada modo sobre os nossos corpos e espíritos (o *microcosmo*) seriam ressonâncias ("transferências de energia de um sistema, que oscila numa freqüência própria, para outro que oscila na mesma freqüência", HOUAISS) de uma *harmonia* que rege todas as coisas do universo (o *macrocosmo*). (Cf. MARROQUÍN, 2009).

Extrapolando muitíssimo os limites bastante pontuais de qualquer comparação possível – entre, por um lado, os processos sinestésicos que teriam se combinado na fixação do *éthos* na cultura grega clássica e, por outro, os cruzamentos e associações que se combinam na firmação de uma *funcionalidade harmônico tonal* já francamente moderna e contemporânea –, o estudo destes atributos comoventes (curativos, educativos, moralizantes, místicos, etc.) da música da antiguidade é um amplo campo de conhecimentos que ocupa autores como: Corrêa (2003), Cotte (1995), Godwin (2000), Jacquemard (2007), Landels (2002), Mathiesen (1984, 1998, 2006), Pereira (2001), Squeff e Wisnik (1982, p. 138-142) e Tomás (2002).

* * *

[39] DA NOÇÃO DE HÁBITO. Em sentido geral o *hábito* é a

> repetição constante de um evento ou de um comportamento, devido a um mecanismo de qualquer gênero físico, fisiológico, biológico, social, etc. Conclui-se, a maioria das vezes, que dito mecanismo se forma através de repetição dos atos ou dos comportamentos e [...] do exercício. Diz-se "as coisas *habitualmente* vão assim" para indicar uma qualquer uniformidade de eventos [...] conquanto não seja uma uniformidade rigorosa e absoluta, mas somente aproximada e relativa e, todavia, susceptível de autorizar uma previsão provável (ABBAGNANO, 1982, p. 469).

Habitus é uma noção filosófica antiga, já presente no pensamento de Aristóteles que na "Retórica" assim escreveu: "Faz-se por hábito, aquilo que se faz porque se fez freqüentemente. [...] O hábito é de certa forma, muito semelhante à natureza, pois que 'freqüente' e 'sempre' são vizinhos; a natureza é daquilo que é sempre, o hábito é daquilo que é freqüente" (ARISTÓTELES apud ABBAGNANO, 1982, p. 469). Conforme Wacquant, "as raízes do *habitus* encontram-se na noção aristotélica de *hexis*, elaborada na sua doutrina sobre a virtude, significando um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta os nossos *sentimentos* e *desejos* numa situação" (WACQUANT, 1991, p. 35-36).

No século XIII, o termo foi traduzido para Latim como *habitus* (particípio passado do verbo *habere*, *ter* ou *possuir*) por Tomás de Aquino (1225-1274) na sua "*Summa Theologiae*" e adquiriu o sentido acrescentado de *capacidade para crescer através da atividade*, ou *disposição durável suspensa a meio caminho entre potência e ação propositada*. No século XVII, época da primeira idade da harmonia tonal, o matemático e filósofo francês Blaise Pascal (1623-1662) também assinalou as propriedades do *hábito*:

> O hábito (*costume*) é aquele que torna as nossas provas mais fortes e mais críveis: ele dobra o automatismo que arrasta o intelecto sem que este se aperceba. É preciso adquirir uma crença mais fácil, que é aquela do hábito (*habitude*) a qual, sem violência, sem arte, sem prova, nos faz crer nas coisas e inclina todas as nossas forças a esta crença, de forma que a nossa alma caia nela naturalmente (PASCAL apud ABBAGNANO, 1982, p. 469).

No século XVIII, o filósofo e historiador do *iluminismo escocês* David Hume (1711-1776) assumiu o *hábito* como base de sua filosofia definindo-o como "a disposição produzida pela repetição de um ato a renovar o mesmo ato sem a intervenção do raciocínio. [...] Hume recorre ao hábito para explicar a conexão causal: por terem sidos vistos mais vezes juntos dois fatos ou objetos, p.ex., a chama e o calor, o peso e a solidez [em nosso caso, a conexão causal entre a *Subdominante e a Dominante*; a *Dominante e a Tônica;* etc.], somos levados, pelo hábito, a aguardar um, quando o outro aparece" (ABBAGNANO, 1982, p. 469).

A noção foi empregada por sociólogos clássicos como Émile Durkheim (1858-1917), Marcel Mauss (1872-1950) e por Max Weber (1864-1920), e na *fenomenologia* nos escritos de Edmund Husserl (1859-1938) "que designava por *habitus* a conduta mental entre experiências passadas e ações vindouras" (WACQUANT, 1991, p. 36) e também usava o termo *Habitualität* mais tarde traduzido para o inglês, por

seu aluno Alfred Schutz, como “conhecimento habitual”, noção que se generalizou com Maurice Merlau-Ponty em “sua análise sobre o ‘corpo vivido’ como *o impulsor silencioso do comportamento social*” (idem). Norbert Elias, outro dos alunos de Husserl, também fala de “*habitus* psíquico das pessoas ‘civilizadas’” no seu clássico “O processo civilizador”.

A noção de *habitus* foi retomada nos anos de 1960 pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu que, conforme Wacquant, a renovou para construir uma *teoria disposicional da ação* capaz de reintroduzir na antropologia estruturalista a *capacidade inventiva dos agentes*, sem com isso retroceder, entre outras coisas, ao intelectualismo cartesiano que inspira as idéias de *ação racional* (segundo as quais, p. ex., as *vizinhanças tonais* seriam percebidas como *categorias invariantes* que *são* e *funcionam* dessa maneira por uma suposta racionalidade exata, coerente e lógica). Com Bourdieu

> encontramos a mais completa renovação sociológica do conceito delineado para transcender a oposição entre objetivismo e subjetivismo: o *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente (WACQUANT, 1991, p. 36).
>
> Assim, as representações dos agentes variam segundo sua posição (e os interesses que estão associados a ela) e segundo seu *habitus* como sistema de esquemas de percepção e apreciação, como estruturas cognitivas e avaliatórias que eles adquirem através da experiência durável de uma posição do mundo social. O *habitus* é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. E, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído.
>
> Em conseqüência, o *habitus* produz práticas e representações que estão disponíveis para a classificação, que são objetivamente diferenciadas; mas elas só são imediatamente percebidas enquanto tal por agentes que possuam o código, os esquemas classificatórios necessários para compreender-lhes o sentido social (BOURDIEU, 2004b, p. 158-159).

Procurando sintetizar a noção de *habitus* de Bordieu, Wacquant formula uma série de pontos que podem ser úteis na observação das *disposições motivacionais* que *silenciosamente impulsionam* nosso entendimento do *comportamento funcional dos tons vizinhos* ou, de maneira mais geral, contributivos na observação dos *hábitos que reconhecemos na prática da arte da harmonia tonal*. Conforme a síntese de Wacquant, “o *habitus*

> designa uma competência prática, adquirida na e para a ação, que opera sob o nível da consciência”, o *habitus* (i) resume não uma aptidão natural, mas social que é, por esta mesma razão, variável através do tempo, do lugar e, sobretudo, através das distribuições de poder; (ii) é transferível para vários domínios de prática, o que explica a coerência que se verifica, por exemplo, entre vários domínios de consumo (na música, desporto, alimentação e mobília, mas também nas escolhas políticas e matrimoniais) no interior e entre indivíduos da mesma classe e que fundamenta os distintos estilos de vida [...]; (iii) o *habitus* é durável, mas não estático ou eterno: as disposições são socialmente montadas e podem ser corroídas, contrariadas, ou mesmo desmanteladas pela exposição a novas forças externas, como demonstrado, por exemplo, a propósito de situações de migração; (iv) contudo é dotado de inércia incorporada, na medida em que o *habitus* tende a produzir práticas moldadas depois das estruturas sociais que os geraram, e na medida em que cada uma das suas camadas opera como um prisma através do qual as últimas experiências são filtradas e os subseqüentes estratos de disposições sobrepostos (daí o peso desproporcionado dos esquemas implantados na infância); (v) introduz um *desfasamento*, e por vezes um hiato, entre as determinações passadas que o produziram e as determinações atuais que o interpelam: como “história tornada natureza”, o *habitus* “é aquilo que confere às práticas a sua relativa autonomia no que diz respeito às determinações externas do presente imediato. Esta autonomia é a do passado, ordenado e atuante, que, funcionando como capital acumulado, produz história na base da história e assim assegura que a permanência no interior da mudança faça do agente individual um mundo no interior do mundo” (WACQUANT, 1991, p. 37-38).

*   *   *

[40] DA VOGA FILOSÓFICA DO TERMO "ABSOLUTO" E DA "IDÉIA DE MÚSICA ABSOLUTA": DO FORMALISMO E SEU IMPACTO SOBRE A CHAMADA "HARMONIA FUNCIONAL". Ao longo do presente estudo destaca-se o entendimento de que as *motivações* (*causas*, *razões de ser*, *justificativas*, *origens*, *por quês*, etc.) que geram respostas para a emblemática questão "que acorde ponho aqui?" não se restringem aos limites de uma suposta *autonomia da harmonia*. Defende-se então que, muitos dos problemas de *teoria, crítica e análise harmônica* vão se resolver é nas interações entre as interioridades de um *jogo de regras próprias* e as exterioridades de um *mundo onde este jogo é jogado*.

Recolocando: a harmonia não é algo "maximamente independente dos caprichos de tempo e lugar, equipamento e método e, acima de tudo, [não é] independente do que podemos denominar elemento humano – preconceitos, sentimentos, carências, necessidades" (RIDLEY, 2008, p. 14). Assim, uma das ênfases desta revisão recai justamente sobre a concepção de "funcionalidade" (formalidade, naturalidade, perfeição, universalidade e perenidade) de uma *teoria* dita então *lógica*, *especializada* e *racional*. Ou, mais especificamente, sobre *a tese contemporânea* (i.e., pós-segunda metade do século XVIII tendo, principalmente, a teoria austro-germânica como referência) de uma suposta *máxima pureza* radicada na "função harmônica dos graus". Nesta perspectiva confronta-se aqui a doutrina que advoga a *neutralidade absoluta*, *positiva* e *idealizada* que, convicta e competentemente, vem nos ensinando que

> a melhor maneira de chegar à verdade a respeito da música [e, com isso, também da "harmonia", das "funções harmônicas", etc.] deve ser, de fato separá-la tanto quanto possível de todas as outras coisas e investigá-la no que poderia ser chamado seu estado "puro". A música [a "harmonia"] precisa ser desinserida [...] e abordada por si mesma; ela precisa ser considerada em isolamento [...] pois dessa maneira – livre de qualquer influência contaminadora – cederia seus segredos (RIDLEY, 2008, p. 11-12).

Os embates entre tais tendências (autonomia *versus* dependência; desinserção *versus* interação; o puramente musical *versus* os impuros cenários onde se dá a música; a concepção de que a qualidade artística da música encontra-se na beleza dos seus construtos sonoros *versus* uma suposta capacidade de expressão e/ou representação musical dos sentimentos ou alguma outra coisa; a estrutura *versus* a conjuntura; etc.) são antigos conhecidos das *filosofias*, *estéticas*, *sociologias*, *teorias*, *críticas* e *análises musicais* (cf. DAHLHAUS, 1999; TOMÁS, 2008) nas quais os incontáveis vieses desta "assimetria" – atingindo ora mais ora menos as normalizações da harmonia – apresentam-se por meio de antinomias e *slogans* polemistas, cultos e diversos, tais como: "Formalismo *versus* conteudismo" (DAHLHAUS, 2003, p. 79-85). "O 'puro ressoar', para falar com Hegel *versus* o sujeito expressivo, que se encontra por detrás da obra" (DAHLHAUS, 2003, p. 127). "O meramente útil *versus* o objeto belo" (MORITZ apud DAHLHAUS, 1999, p. 8). "Valor arquitetônico *versus* valor expressivo" (FUBINI, 2008, p. 148). "Estudo do *significante* (regras internas, estruturação, etc.) *versus* análise do seu *significado* no mundo da cultura" (FUBINI, 2008, p. 154). "Paradigma representacionalista [das *emoções* ou dos *sentimentos*] *versus* paradigma formalista [aspectos *abstratos*, *objetivos* e *não referenciais*] *versus* paradigma sócio-construtivista [as estruturas musicais espelham, de alguma forma, as dinâmicas e processos sociológicos]" (OLIVEIRA e MANZOLLI, 2007). "Discurso histórico, analítico e estético *versus* o estudo e a experiência da música" (LÓPEZ CANO, 2004). "Texto *versus* contexto" (NAGORE, 2005). Na obra de arte existe (conforme a estética de Adorno) uma "dialética – interna – entre a totalidade e suas partes e uma outra entre a obra e o seu exterior"(DUARTE, 2006, p. 437). "O valor da música é determinado pelas estruturas inerentes *versus* o valor da música é totalmente socialmente determinado" (WILLIS, 2001). "Peças musicais são padrões autônomos de som *versus* a música está intrinsecamente ligada à condição comum e impura dos nossos negócios humanos" (GOEHR apud RIDLEY, 2008, p. 27). "Função da estrutura *versus* função da cultura" (RIDLEY, 2008, p. 28). "Escolhas especificamente musicais *versus* crenças e atitudes ideologicamente motivadas" (MEYER, 2000). "Coerência orgânica *versus* referenciais externos à obra" (BARROS e GERLING, 2009, p. 89). "Direcionalidade e função tonal *versus* associações extramusicais" (BRIBITZER-STULL, 2006, p.168). Etc. Sendo assim, são muitas as referências que abordam este *tema* e suas incontáveis *variações*. E reler algumas pode realmente arejar nossos exercícios de "análise harmônico-funcional".

Na reconstrução do gradual processo de propagação das teses do *formalismo* na teoria contemporânea para a arte da harmonia, um marco indelével se concentra em um poderoso e conhecido *slogan*: "*a arte pela arte*". Conciso e fácil de lembrar tal *slogan* propagandeia uma *filosofia da arte*, de fundo *romântico*, que defende uma "compreensão do fenômeno artístico que vê na própria arte e nos seus meios os

únicos fins a que ela deve almejar, sem o apelo a objetivos extrínsecos (tais como motivações éticas, didáticas ou ideológicas) ao puro deleite formal" (HOUAISS). A expressão "*l'art-pour-l'art*" aparece, entre 1785 e 1788, em textos do esteta, escritor e professor na Academia Real de Artes e Ciências Mecânicas de Berlim, o alemão Karl Phillipp Moritz (1756-1793), pensador influente na fase inicial do Romantismo, "suas teses foram aceitas sem reservas por Goethe e com hesitação por parte de Schiller" (DAHLHAUS, 1999, p. 8). Para Dahlhaus, a "rudeza" do *slogan* só se explica, por um lado, frente ao enfado provocado por tantos arrazoados filosófico-morais sobre arte que surgiram ao longo dos séculos XVII e XVIII e, por outro, pelo desejo de usufruto da contemplação estética como uma *libertação* das opressivas tarefas do mundo vital e laboral burguês. O tema das aulas de Moritz era "destinado à correta apreciação do belo e da arte":

> Procurarei desenvolver o conceito de belo [...] segundo os princípios mais simples, e reduzir a essência das obras de arte [...] a esse princípio central, de modo que o gosto ou a faculdade de sentir [...] tenha um ponto firme, a partir do qual se possa em todos os momentos corrigir o sentimento obscuro durante a contemplação ou o julgamento do belo, orientando ao mesmo tempo o seu juízo diante do entendimento (MORITZ apud TOLLE, 2007, p. 9).

> O objeto meramente útil é, pois, em si mesmo nada completo nem fechado, só chega a sê-lo quando alcança em mim seu objetivo ou seu complemento. [...] Enquanto que o belo atrai nossa atenção nos separa um tempo de nós mesmos, e faz com que pareça que nos perdemos no objeto belo; e justamente esse perder-se, esse esconder-se de si mesmo, é o mais alto grau de prazer puro e desinteressado que o belo pode nos oferecer. Sacrificamos nesse instante nossa limitada existência individual em busca de uma espécie de existência superior (MORITZ apud DAHLHAUS, 1999, p. 8-9).

> A autonomia da obra de arte diante do sujeito pressupõe não apenas que ele renuncie a agir em proveito e de acordo com seus desejos. [Tal autonomia] tem como conseqüência o fato de que, para a correta contemplação da obra de arte, não são necessários conhecimentos prévios ou erudição. A obra de arte deve ser capaz de transmitir o seu significado valendo-se apenas do que apresenta a sua superfície. Tomada em isolado, a obra é uma exposição que diz algo [*sprechende Darstellung*]. Para Moritz: [A obra de arte] "não deve significar e dizer nada que esteja *fora* dela, mas, por assim dizer, deve falar apenas de si mesma, da sua essência por meio da superfície exterior, ela deve se tornar significativa por meio de si mesma". [...] Desse modo, cerca de uma década antes da publicação da [noção de "finalidade sem fim" na] *Crítica da Faculdade do Juízo* [*Kritik der Urteilskraft*, 1790], de Kant, Moritz formula o conceito de *autonomia para a arte*, sem, contudo, empregar este termo especificamente e por vias surpreendentemente diferentes (TOLLE, 2007, p. 12 e 14).

A teoria "da correta apreciação do belo e da arte" de Moritz estava orientada primariamente para a poesia, a pintura e a escultura (cf. DAHLHAUS, 199, p. 90), contudo, contando com os esforços de uma geração de jovens escritores, filósofos, poetas e críticos pré-românticos simpatizantes da causa musical – Friedrich Schlegel (1772-1829), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck (1773-1853), Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), etc. (cf. IRIARTE, 1987; NUNES, 2005; VIDEIRA, 2006, p. 71-79) – as teses da "autonomia da arte", ou seja, o "ideal romântico de que a obra de arte é outro mundo, válido por si mesmo e independente do que lhe é exterior" (WAIZBORT, 2006, p. 187), alcançaram o campo da "arte dos sons", instituindo aos poucos uma *idéia* de "música pela música", uma "música sem sombras [...] desvinculada de qualquer elemento extramusical (textos, recursos cênicos, coreografias) e que se propunha a ser autônoma, assemântica e agenciadora de suas próprias regras de construção técnico-formais e de expressividade" (TOMÁS, 2008, p. 4). Tal ideal de "autonomia" implica a *mais alta aspiração*, a *unidade*, a *pureza*, a *perfeição*, o *absoluto*:

> Na descrição do que é perfeito, impõe-se, na música, não diversamente da poesia, a imagem de uma única mônada fechada em si que, no entanto, indica um mundo. O perfeito, segundo uma expressão de Tieck, é "um mundo separado por si mesmo", no qual um momento extra-estético, uma reminiscência biográfica ou histórica, significaria uma perturbação sensível (DAHLHAUS, 2003, p. 127).

> [Assim,] é preciso compreender a gênese da autonomia romântica da arte para poder ponderar seu justo peso histórico. A ênfase na autonomia contrapõe-se à idéia tradicional [...] de que a obra de arte deve estar a serviço da religião, da utilidade moral ou do entretenimento cortês ou burguês. [...] A religião da arte romântica foi uma emancipação da arte, que deixou de servir a qualquer função que lhe fosse exterior, [a música] deixou de ser música funcional. [...] A música autônoma assumiu a forma de música

> absoluta: [a música instrumental] por ser mais indeterminada e sem objeto, sugeriria o "absoluto", o momento metafísico, à diferença da música vocal, mais determinada. No limite da estética romântica, a música é uma "revelação" do absoluto. [...] Foi Richard Wagner, o criador da expressão ["música absoluta", cf. DAHLHAUS, 1999, p. 22], quem talvez melhor tenha definido o problema: a irredutibilidade da música absoluta a qualquer outra forma de expressão, daí a sua intraduzibilidade. "É preciso admitir que a essência da música instrumental mais elevada consiste em exprimir em sons aquilo que não pode ser dito em palavras" (WAIZBORT, 2006, p.188).

Conforme Abbagnano (1982, p. 3-4), embora a idéia de "Deus como Absoluto" tenha sido proposta Nicolau de Cusa (1401-1464), a difusão da palavra, desde o século XVIII, muito provavelmente se deve ao linguajar político (poder *absoluto*, monarquia *absoluta*, *absolutismo*, etc.), no qual significa claramente "sem restrição" ou "ilimitado". Contudo, a grande "voga filosófica" do termo deve-se ao Romantismo alemão que fixou o uso da palavra quer como adjetivo (sem restrições, sem limitações, sem condições, etc.), quer como substantivo (realidade desprovida de limites, suprema, o "espírito de Deus", etc.). O termo pode ser considerado como sinônimo de "infinito".

Filosoficamente, Kant (1724-1804) diferencia dois significados: um (mais difundido e menos preciso) é o de "absoluto" como a determinação de uma coisa pela própria substância ou essência da coisa. "Absolutamente possível" significa: "possível em si mesmo", ou "intrinsecamente possível". E o outro significado é: "absolutamente possível" é aquilo que é "possível sob todas as relações, ou sob todos os aspectos". Fichte (1762-1814) fala em termos de "dedução absoluta", de "atividade absoluta", de "saber absoluto" e de "eu absoluto" para indicar o "eu infinito, criador do mundo". Na segunda parte de sua "Filosofia", Fichte procura interpretar "o Eu como Deus": "O absoluto é absolutamente aquilo que é, repousa sobre e em si mesmo absolutamente... Ele é o que é absolutamente porque é de si mesmo". Essa inflação dos sentidos da palavra se observa também em Schelling (1775-1854) que usa o substantivo "absoluto" para designar *o princípio infinito da realidade*, isto é "Deus". A idéia reaparece em Hegel (1770 -1831) para quem o "absoluto" é ao mesmo tempo "o *objeto* e o *sujeito* da filosofia e, embora definido de várias maneiras, permanece caracterizado pela sua infinidade positiva no sentido de estar além de toda realidade finita e de compreender em si toda realidade finita".

> A palavra permanece [...] ligada a uma fase determinada do pensamento filosófico, precisamente à concepção romântica do Infinito, que compreende e resolve em si toda realidade finita [...] nada tendo fora de si que possa limitá-lo ou condicioná-lo [...] [Absoluto é] aquilo que realiza a si mesmo de modo necessário e infalível (ABBAGNANO, 1982, p. 4).

Com o célebre "*Die idee der absoluten Musik*" publicado em 1976 pelo musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1928-1989) podemos considerar que, na história contemporânea da música culta européia (ou por ela condicionada), a expressão corresponde a: "uma música liberada de funções, de textos e de caracteres nitidamente desenhados e capaz de elevar-se à *intuição do infinito*" (DAHLHAUS, 1999, p. 126-127).

> O conceito de Música Absoluta – o paradigma estético que dominava a Alemanha como concepção do que desde a *sinfonia* e o *quarteto de cordas* até o *drama musical* era a música "em si" – foi uma idéia de todo o século XIX que representou o sentir artístico de toda uma época [...]. Música Absoluta: o rechaço do principio imitativo – o postulado [anterior] de que a música deveria ser descritiva, seja como pintura da natureza exterior, seja como representação de afetos ou pintura da natureza interior, para não cair em um conjunto de sons vazio e trivial – pois a música não é mero veículo de pensamentos ou de sentimentos: é linguagem e substância em si mesma (DAHLHAUS, 1999, p. 139-140).

Discorrendo sobre a "autonomia da música" em outro texto, Dahlhaus observa:

> Do ponto de vista historiográfico seria útil ["útil", porque não existe um conceito "único" e "verdadeiro" de "autonomia"] encontrar um caminho intermediário entre um equivalente de "música de concerto" [em contraposição à "música corrente"] e um conceito de autonomia que coincida com a doutrina de *l'art pour l'art*. [...] Dessa maneira se poderia qualificar de autônoma, em primeiro lugar, uma composição musical que exija e possa ser escutada por si mesma, de modo que a forma predomine sobre a função. Em segundo lugar, a arte em sentido moderno do conceito, quer dizer, obras que surgiram livremente quanto ao conteúdo e forma e não por encargo [livremente concebida e realizada sem influências de um patrão ou comprador] (DAHLHAUS, 2003b, p. 134).

Estudando refluxos mais recentes da idéia de "música absoluta" quando, já no campo da música popular urbana do século XX, lidamos com critérios de "complexidade e valor", Fischerman levanta aspectos incisivos para a *desambiguação* de termos chaves em nosso estudo – "função" na "harmonia funcional" de uma "música popular" que agrega "valor" por meio da manufatura "complexa":

> Nessa forma de conceber a arte (e de conceber a música), que persegue a condição de abstração (de *música absoluta*), são essenciais os valores de autenticidade, complexidade contrapontística, harmônica e de desenvolvimento, somados a expressão de conflitos e a dificuldade na composição, na execução e, inclusive na escuta. Hegel, em sua *Estética*, assegurava que a arte nascia no exato momento da morte do ritual. Quer dizer, a condição do "artístico" de um objeto está diretamente ligada a sua capacidade de abstração. No quadro de honra da música, forjado a partir de Beethoven e dado como modelo para a leitura tanto da história anterior quanto da posterior, os gêneros que tendem a abstração são superiores aos claramente funcionais [i.e., gêneros com valor de uso prático, utilitário, associados a alguma motivação extramusical concreta, etc.] e, dentro deste universo da tradição escrita e acadêmica, os gêneros que renunciam expressamente a qualquer função que não seja a escuta são mais elevados e profundos do que os outros. Dentro deste subgrupo, além disso, os que renunciam aos fogos de artifícios da variedade tímbrica e os que utilizam as formas mais contrapontísticas e matemáticas ocupam o escalão superior.
>
> Neste tipo de classificação do nível artístico das músicas segundo seu nível de dificuldade e abstração, entra em jogo, também, a hipotética (e ilusória) escuta atenta do receptor, que até os inícios do século XX, havia sido privativa de um conjunto de músicas de tradição ocidental e escrita e que fixava, por sua vez – e dialeticamente se articulava a partir de – formas de circulação particulares, como o concerto público, fundamentalmente. Durante o século XX, tanto estas normas de valor como suas modalidades de circulação não só se estenderam para tradições populares, como também possibilitaram, tornando-se pontos de partida, a constituição de novos gêneros [...] Essa nova música *para escutar* já não era (ou era cada vez menos) produzida pelos compositores clássicos, [...] e foi alcançando altíssimos níveis de sofisticação e refinamento a partir das tradições que vinham de migrações e equívocos, de praças e bordéis, de bailes e funerais (FISCHERMAN, 2004, p. 27).

Posto esta mínima contextualização (ou *arrazoado geral* para o porquê tratar da culta "idéia de música absoluta" em um estudo dedicado ao problema da *escolha de acordes na música popular*) retornemos aos meados do século XIX quando, na Europa *culta*, o *idealismo absoluto* remodelava a noção de *valor* artístico-musical. Como se sabe, neste campo da estética musical, um texto seminal que, desde então, não pode deixar de ser mencionado nos debates contemporâneos em torno dessa questão (formalismo *versus* conteudismo; autonomia *versus* atrelagem; *abstração* versus *aplicação*; etc.), é o influente "*Vom Musickalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*" ("Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical") publicado, pela primeira vez em 1854, pelo professor e crítico musical boêmio-austríaco Eduard Hanslick (1825-1904). Além das traduções para o português (HANSLICK, 1994, 1992) dispomos atualmente de várias leituras dedicadas ao trabalho de Hanslick, tais como as de Alperson (2008), Nattiez (2005a, p. 117-139), Oliveira (2010, p. 39-46) e Videira (2006), que se somam ao já consolidado espaço que o *formalismo* e Hanslick ocupam na estética musical, como pode ser visto em Dahlhaus (1999; 2003, p. 79-85), Fubini (1994, p. 325-334), Kivy (1990) e Scruton (1999, p. 348-354).

Contando com tais textos, estudos, críticas e contextualizações e lembrando que este tão influente "Do belo musical..." é "ponto de partida não somente da estética formalista, mas também – o que é ignorado com muita freqüência – do pensamento estruturalista" (NATTIEZ, 2005, p. 121), recorta-se a seguir alguns fragmentos mínimos do texto de Hanslick (da oitava edição datada já de 1891) que, embora muito parciais, são direta ou indiretamente contributivos para uma revisão dos pressupostos estético-filosóficos que, ao fundo, silenciosamente, intentam governar a arte da harmonia quando esta é defendida como "funcional".

> A beleza de uma composição é especificamente musical, isto é, inerente aos sons, sem relação com o círculo de pensamentos estranhos, extramusicais (p. 10). [...] O belo não tem absolutamente nenhum objetivo; ele é, de fato, pura forma (p. 16). [...] O importante é penetrar no interior das obras e elucidar a força específica de sua impressão a partir das leis de seu próprio organismo (p. 21).
>
> [De que natureza é o belo musical?] É um belo especificamente musical. Com isto, entendemos um belo [e, conseqüentemente, diríamos: entendemos uma concatenação *harmônico-funcional*] que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As

> engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar e morrer – é isto que, em formas livres, se apresenta à contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo (p. 61) [...] Uma idéia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma [...] O conteúdo da música são formas sonoras em movimento (p. 62). [...] o belo musical repousa nas relações, nas coligações das notas (p. 67). O belo de um tema independente e simples se anuncia ao sentimento estético com aquela imediatez que não admite outra explicação a não ser, no máximo a conveniência íntima do fenômeno, a harmonia de suas partes, sem relação com nada de estranho. Isso nos provoca prazer em si mesmo, como os arabescos [...] (p. 69).
>
> Não se busca em peças musicais [não se busca na "função harmônica"] a representação de determinados processos psicológicos ou de acontecimentos; busca-se, antes de tudo, *música* (p. 77). [...] Não existe na música nenhuma "intenção" que poderia substituir uma "invenção" deficiente. [...] A palavra arte [*Kunst*] deriva de poder [*Können*]; quem nada pode... tem "intenções". Assim como o belo de uma peça musical se prende unicamente a características musicais dessa, do mesmo modo também as leis de sua construção só obedecem a tais características (p. 77-78). [...] Para o juízo estético [e para a "função harmônica"] não existe o que vive fora da obra de arte (p. 80). [...] A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvira o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso (p. 81) [...] a 'compreensão histórica' e o 'juízo estético' são coisas distintas (p.82).
>
> Concebemos a atividade de compor com um "formar"; enquanto tal, ela é completamente objetiva. O compositor forma um belo independente (p. 94) [...] Essa objetividade consiste, aqui, nas características musicais de uma composição. [...] Mais estranho ainda ao caráter de uma composição enquanto tal são as relações sociais e políticas dominantes de uma época em que ela é escrita (p. 95) [...] A consideração estética não pode apoiar-se em nenhuma circunstância que esteja além da própria obra de arte (p. 96). [...] O aspecto arquitetônico do belo musical está evidentemente em primeiro plano na questão do estilo (p. 97).
>
> A forma pura (a construção sonora), contraposta ao sentimento como ao pretenso conteúdo, é precisamente o verdadeiro conteúdo da música, é a música mesmo (p. 119) [...] A música compõe-se de série de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas. Lembram [...] a arquitetura e a dança, que também nos apresentam belas relações sem conteúdo determinado. [...] o conteúdo dela [de uma peça musical] nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa (HANSLICK, 1992, p. 155-156).

Como destaca Ridley (2008, p. 19), esta "visão de que a música é essencialmente autônoma foi popular por mais de 150 anos" e, na atualidade, a "síndrome da autonomania" (RIDLEY, 2008, p. 25) se renova em cultas defesas dos méritos "intramusicais": em seu elogio ao "formalismo musical" e ao ideal de "música absoluta", o professor de filosofia Peter Kivy, "argumenta a favor de uma versão do que ele denomina 'purismo' musical", i.e., a visão de que a música "é uma estrutura sonora quase sintática, compreensível unicamente em termos musicais e sem nenhum conteúdo semântico ou representacional, nenhum significado, e que não faz referência nenhuma a qualquer coisa além de si mesma" (KIVY apud RIDLEY, 2008, p. 201). *Autônoma*, *absoluta*, *orgânica* e *pura*, tal concepção – "polir a música [...] para excluir tudo o que seja 'extramusical', e a verdade brilhará inevitavelmente" (RIDLEY, 2008, p. 24-25) – foi decisiva na consolidação de toda uma "teoria musical" coerentemente polida, *formalista* e *acontextual*. "Formalista" porque se trata de uma "teoria musical" que pode ser validada "em seus próprios termos" (MEYER, 2000, p. 263) e "acontextual" porque, para tal *teoria autônoma*, "o contexto é irrelevante" (MEYER, 2000, p. 264). Com isso, passamos a defender que "a disposição dos tons musicais", que a escolha e combinação das notas e acordes,

> há de ser admirada – inclusive venerada – por si mesma. As demandas sociais de um significado religioso, político ou inclusive emocional são irrelevantes, e em último termo corrompem e diminuem a pureza da experiência estética. [O *formalismo*] sustenta que o conhecimento e a experiência, o contexto cultural e histórico – os quais tendem a depender do privilégio possibilitado pela riqueza e posição social – não são necessários para a compreensão e apreciação das obras de arte. [...] Segundo a estética do formalismo, cada obra de arte contém seu significado completo em si mesma e, correlativamente, os princípios apropriados para a sua análise. Essas atitudes têm grande alcance na teoria e na crítica musical, levando a crença de que "a boa composição sempre revelará, após um exame atento, os métodos de análise necessários para a sua compreensão". [...] Para um formalista estrito [...] as maiores

> obras de arte podem ser "compreendidas mediante observação científica", já que estão baseadas em princípios universais e naturais. Assim, a noção de que a música é uma linguagem universal está conectada tanto com o formalismo quanto com o igualitarismo, já que a universalidade requer que a experiência cultural, a aprendizagem e a história sejam irrelevantes para a compreensão e apreciação (MEYER, 2000, p. 288-290).

Posicionando a problemática da análise musical "entre o formalismo" (que enfoca a música como "um texto" ou *um jogo fechado em si mesmo*) "e a hermenêutica" (que quer ler tal texto, ou interpretar tal *jogo* em um contexto extrínseco), Nagore observa que, para a concepção formalista:

> A obra musical pode ser concebida como algo *autônomo* [...] O trabalho analítico que deriva desta concepção é a determinação e a explicação dos elementos formais e estruturais que compõe essa obra, suas combinações e funções. O significado da obra deriva da coerência interna de seus componentes. (NAGORE, 2004, p.3).

Em acordo com tal concepção, e mesmo levando em conta o considerável desacordo a respeito do termo "função harmônica" (e de correlatos como: "significado funcional dos acordes", "funcionalidade tonal", "razão funcional da harmonia", etc.) – desacordo já apontado por Dudeque (1997b) e detalhado por Kopp (1995b) –, passamos a acreditar, fundamentalmente que, se em dado "contexto" Fá-maior expressa a "função" subdominante de Dó-maior, isso independe (em termos absolutos) de *quem* está tocando, *onde*, *para quem*, *quando*,com que *propósito*, com qual *sentimento*, etc. Ou seja, nos termos de Meyer (2000, p. 258-281), acreditamos que as grandezas da "harmonia funcional" firmam-se na pura logicidade das relações intra-harmônicas que são "igualitárias" (válidas para *todos* e *sempre*) e se dão em um absoluto "acontextualismo" (a "negação enfática da relevância das origens e dos contextos", MEYER, 2000, p. 259).

Numa paráfrase ao verbete "absoluto" de Abbagnano (1982, p. 3-4), podemos dizer que, kantianamente, passamos a acreditar que a determinação de uma "função" se dá *pela sua própria substância ou essência*. "Funcionalmente possível" significa "intrinsecamente possível". Hegelianamente passamos a acreditar que a "função" é ao mesmo tempo *o objeto e o sujeito da harmonia*. Hanslikiamente, passamos a acreditar que a "função" *nada tem fora de si que possa limitá-la ou condicioná-la*, e que a "harmonia" é como um "arabesco", uma "linguagem e substância" que se realiza *em seus próprios termos*. Parafraseando o comentário de Waizbort (2006, p. 187) sobre a idéia de "autonomia da arte" podemos dizer que, a chamada *harmonia funcional* particulariza um ideal de *harmonia autônoma*, ou seja, um *ideal romântico-contemporâneo de que a harmonia é outro mundo, no qual as funções se validam a si próprias e são independentes de tudo o que lhes é exterior*. "É quase como tentar fingir que a música veio de Marte" (RIDLEY, 2008, p. 12).

Um grande modelo de um "funcionalismo" assim – supostamente *puro*, *autônomo* e *apartado* de quaisquer contingências extrínsecas – é uma positiva maneira de ver as "fórmulas matemáticas". Uma visão que foi esperançosamente posta em palavras, em 1798, por um dos influentes personagens do primeiro romantismo, o poeta alemão Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801), mais conhecido como Novalis:

> Se fosse possível fazer as pessoas entenderem que com a linguagem se passa o mesmo que com as fórmulas matemáticas. Constituem um mundo por si– jogam somente consigo mesma, não expressam nada mais que sua maravilhosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas – justamente por isso refletem em si o peculiar jogo de relações das coisas (NOVALIS apud DAHLHAUS, 1999 p. 140).

No campo da *matemática* propriamente dita, conforme Eves (2002, p, 659-661), "função" (ao lado de conceitos igualmente abstratos como: *limite*, *continuidade*, *diferenciabilidade*, *integrabilidade*, *espaço*, *dimensão*, *convergência*, etc.) é um dos "conceitos básicos" que sofrem acentuadas transformações e generalizações complexas ao longo da contemporaneidade. Em nosso estudo, é valioso notar que, em paralelo a história da teoria da harmonia, na história da matemática "a palavra função [...] parece ter sido introduzida pelo filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) em 1694, inicialmente para expressar qualquer quantidade associada a uma curva, como por exemplo, as coordenadas de um ponto da curva, a inclinação de uma curva e o raio da curvatura de uma curva" (EVES,

2002, p. 660). Assim, retomando correlações entre o pensamento de Rameau e "alguns aspectos da filosofia de Leibniz" (cf. FUBINI, 2002, p. 80-85), podemos considerar que, embrionariamente, a convidativa analogia entre "função matemática" e "função harmônica" começou a ser ensaiada desde os tempos barrocos.

> Com Rameau, na linha de Leibniz [...] a reconciliação entre razão e ouvido implica também no desaparecimento de toda diferença categorial entre arte e ciência: arte e ciência não são mais do que duas maneiras como se revela a verdade, a racionalidade do mundo. [Segundo Rameau], "é na música onde a natureza parece revelar-nos o princípio físico daquelas primeiras noções puramente Matemáticas sobre as quais se baseiam todas as ciências" [...] O princípio matemático da música é [...] universal, natural e fundador da beleza de todas as artes [...]. E isso, afirma Rameau, "justifica perfeitamente a antiga idéia de que na música se encontra, de maneira mais certa e mais tangível, o princípio de todas as artes do gosto" (FUBINI, 2002, p. 85).

Nesses anos de Rameau (†1764) outro marco na história (científica, filosófica, matemática e teórico musical) do termo "função" surge quando o suíço Leonhard Euler (1707-1783) – que já foi considerado "o principal matemático do século XVIII" – define "função como uma equação ou fórmula qualquer envolvendo variáveis e constantes" (EVES, 2002, p. 660), uma acepção que se conservou suficiente até meados do século XIX. Mesmo tendo ficado completamente cego, Euler deixou uma vasta obra (entre livros e artigos sua produção compreende quase 900 títulos publicados) que ainda é estudada nas hoje chamadas ciências exatas: "não há ramo da matemática em que seu nome não figure" (EVES, 2002, p. 472). Mas o nome de Euler também se destaca em uma série de passagens da história desta música tonal harmônica (barroca, clássico, romântica) que se fez ouvir em "um mundo de fórmulas numéricas" (GAINES, 2007, p. 167).

Assim como Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Euler também trabalhou (por 25 anos) para Frederico, o Grande (1712-1781), aquele terceiro rei da Prússia "amante da música" a quem a célebre "oferenda musico-lógica" (HOFSTADTER, 2001, p. 3) escrita por J. S. Bach em 1747 foi dedicada (cf. EVES, 2002, p. 471; GAINES, 2007, p. 199; HOFSTADTER, 2001, p. 3-11). Em 1753, Rameau escreveu um panfleto discutindo as posições "*sur l'identite des octaves*" defendidas por Euler (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 245-247; PAUL, 1970, p. 149-151; SHIRLAW, 1917, p. 274-276). Em 1755, o livro de Euler especificamente voltado para os assuntos musicais, "*Tentamen novae theoriae musicae...*" (publicado em 1739) é mencionado (ao lado de obras de teóricos do porte de Glariano, Zarlino, Kepler, Neidhart, Scheibe, Prinz, Werkmeister, Fux, Mattheson, Marpurg e Quantz, etc.) em uma carta em que o diligente Leopold Mozart (1719-1787) lista o melhor da bibliografia musical de seu tempo (cf. KEEFE, 2003, p. 49). No verbete "Euler" da "*Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*" que publicou em 1840, François-Joseph Fétis (1784-1871) escreve: "é necessário fazer justiça a este grande homem [...] ele [Leonhard Euler] foi o primeiro a ver que o caráter da música moderna reside no acorde de Dominante com Sétima" (FÉTIS apud SHIRLAW, 1917, p. 348).

Mais especificamente, no que diz respeito aos rumos que a idéia de "função" tomou na teoria contemporânea (como se vê adiante), a exitosa *Rede harmônica* ou *Rede de tons* (*Tonnetz* ou *Tongewebe*) proposta por Euler (1739, p. 147) é citada (COHN, 1997; GOLLIN, 2000, p. 189-195; NOLAN, 2006, p. 279; MOONEY, 1996, p. 1-41) como uma espécie de representação pioneira daquilo que viria a ser a "Rede de relações harmônicas" ("*Netz der Tonverwandtschaften*") proposta por Riemann em seu "*Grosse Kompositionslehre*" (1902, p. 479), ou mesmo o "Quadro de Regiões" proposto por Schoenberg (2004, p. 38-39 e 49) no "Funções estruturais da harmonia". Sobre outras questões musicais associadas ao nome de Euler, cf. Abdounur (1999, p. 34-35), Christensen (1987), Gentil-Nunes Filho (2009), Helmholtz (1897, p. 229-233), Queiroz (2009) e Smith (1960).

Para sublinhar esse encanto *iluminista* pelos *poderes das matemáticas* podemos reler algo das célebres análises de Cassirer. Segundo este autor, tal idéia de "função" pós-cartesiana (rememorada aqui através da menção aos nomes de Leibniz, Rameau e Euler) expressa um ideal de "dominação do particular pelo universal", trata-se de uma "forma de unificação" que coloca a nossa disposição uma poderosa chave interpretativo-dedutiva, a "função" é uma "fórmula", uma "imagem" sintética de uma "lei de construção universal". Com tal fórmula "o pensamento matemático apreende, enfim, a verdadeira 'unidade na

variedade'. Não pretende negar a diversidade como tal, nem recusá-la, mas, pelo contrário, quer compreendê-la e fundamentá-la" (CASSIRER, 1997, p. 382-383). No trecho a seguir Cassirer fala das *matemáticas*, mas bem poderia estar comentando a noção moderno-contemporânea de "função harmônica":

> A fórmula da função sob sua forma geral só contém, bem entendido, a regra universal que permite determinar a interdependência das variáveis, mas é sempre possível reportar-se da fórmula geral para uma figura particular qualquer caracterizada, como tal, por grandezas determinadas que são suas constantes individuais. Toda determinação dessas grandezas redunda num novo caso particular; mas todos esses casos particulares "são", na realidade, o mesmo, na medida em que todos eles têm uma só e mesma significação. É o mesmo sentido [...] um ser idêntico e uma verdade idêntica [...] que se escondem para nós na massa heterogênea das figuras particulares e que a fórmula analítica caracteriza e, de certa maneira, desvenda em sua própria essência (CASSIRER, 1997, p. 384).

Com a fase contemporânea dessa longa história, o viés *funcional* de inspiração matematicista na teoria da harmonia e a estética musical *formalista* de inspiração hanslickiana foram se transformando, se desenvolvendo, se misturando e se confundindo. Contudo, antes de seguir comentando os impactos desta confusão em nossa disciplina, parece justo registrar algo dos eloqüentes protestos de Hanslick:

> A beleza musical nada tem a ver com a matemática. A idéia defendida pelos leigos (e entre eles também escritores sensíveis) do papel representado pela matemática na composição é extraordinariamente vaga. Não contentes com o fato de que as vibrações sonoras, a distância dos intervalos, a consonância e a dissonância possam ser reduzidas a relações matemáticas, também estão convictos de que o belo de uma composição musical está baseado em números. O estudo da harmonia [...] passa por uma espécie de cabala, que ensina o "cálculo" da composição. Se, para a pesquisa da parte física da música, a matemática fornece uma chave indispensável, para a composição completa, ao contrário, sua importância não deve ser supervalorizada. Numa peça musical, seja a mais bela ou a pior, absolutamente nada é calculado matematicamente. [...] Todos os experimentos com monocórdios [...] não pertencem ao campo estético. A matemática regula unicamente o material elementar [...] e joga ocultamente nas relações mais simples, mas o pensamento musical vem à luz sem ela [...] (HANSLICK, 1992, p. 84-85).

Recobrando estas (tantas e diferentes) defesas da *autonomia musical*, é possível notar que um espesso e inomogêneo caldo da cultura romântica dezenovista – *absolutismo*, *acontextualismo, formalismo*, *hanslikianismo*, *funcionalismo*, *matematicismo*, *positivismo*, etc. – nos alcança em um ideal de *função tonal absoluta* que transparece re-elaborado em definições como:

> Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia entende-se por função a propriedade de um determinado acorde cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. [...] O sentido da função resulta do contexto [intrínseco], do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais antecedentes e conseqüentes, e varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante) (KOELLREUTTER, 1980, p. 13).

Ao concordarmos com isso – *sim*, as funções "jogam somente consigo mesmas", "refletem em si o peculiar jogo de relações das coisas" e "justamente por isso são tão expressivas" (parafraseando o supracitado texto de Novalis) – estamos admitindo que, de fato, a inspiração para tais postulados da "harmonia funcional" está bem afinada com a tese do *formalismo* matemático, já que

> [Na história da matemática] a tese do formalismo é que a matemática é, essencialmente, o estudo dos sistemas simbólicos formais. De fato, o formalismo considera a matemática como uma coleção de desenvolvimentos abstratos em que os termos são meros símbolos e afirmações são apenas fórmulas envolvendo estes símbolos. [...] Na tese formalista se tem o desenvolvimento axiomático da matemática levado ao seu extremo (EVES, 2002, p. 682).

E desta forma, associando tais concepções de "funcionalismo" e "formalismo", reafirmamos convicções que se tornaram fundamentais em nosso ofício: o *sistema harmônico* "se pode contemplar em seus próprios termos" (MEYER, 2000, p. 263); "a história da harmonia pode ser entendida como a conquista de uma autonomia cada vez maior e sua subseqüente sintatificação" (MEYER, 2000, p. 40); no âmbito deste

idealismo absoluto, a associação *funcional-formalista* deve mesmo controlar a teoria e a análise valorativa em nossa disciplina, já que foi ela um fator determinante nas *conquistas* que contribuíram enormemente para o entendimento *sintático* que temos hoje das *relações harmônico-funcionais*.

Contudo, mais recentemente, com a chamada derrocada do *paraíso estrutural-formalista* (cf. GIDDENS, 1999; NATTIEZ, 2005, p. 17-66), levantaram-se uma série de críticas e questionamentos teóricos (filosóficos, conceituais, ideológicos, metodológicos, sociológicos, etc.) que, direta ou indiretamente, afetam a *ratio tonal* (apriorística, acontextual, atemporal e lógica) da chamada "harmonia funcional". Tais críticas e questionamentos implicam *revisão*, já que, atualmente, "em linhas gerais, se poderia dizer que – ao menos do ponto de vista teórico – existe um rechaço bastante generalizado em relação à concepção 'positivista' da obra musical como algo autônomo e fechado", instalou-se uma espécie de "repúdio ao 'dogmatismo' e formalismo próprios da etapa estruturalista" (NAGORE, 2004, p. 3), uma espécie de constatação coletiva de que "a matemática do processo [já se revelou] desanimadora" (POUND, 1927, p. 15), uma "lógica musical" claramente insuficiente para explicar aquilo que motiva nossas *escolhas.* E tal insuficiência já nos convida a títulos grandiloqüentes como "*Beyond functional harmony*" (NAUS, 1998).

Neste contexto revisionista, contra a velha doutrina da "música absoluta" antes considerada "a mais alta forma de música", a única supostamente capaz do "verdadeiro prazer que a música pode oferecer, o prazer da mente", assomam-se vozes até então silenciadas que, agora, já podem retrucar: a tese da "música em si" está relacionada "à representação cultural da masculinidade, pois esta [a "música absoluta"] se caracterizaria por considerar seus pressupostos como universais [...] cultuar a "música absoluta" é cultuar a masculinidade, ou seja, a experiência da "música em si" não pode ser considerada inocente, livre das relações de gênero e livre da política que lhe dá sustentação" (MELLO, 2007). Contra a sacrossanta "autonomia" e a beleza filosófica da "pura forma" surgem *re-pensamentos* como:

> O problema, em retrospecto, era que a decisão de considerar a música essencialmente autônoma era realmente apenas isto – uma decisão. Certamente não era uma descoberta sobre a essência da música, apesar de permitir que fossem feitas descobertas sobre ela, o que significa que a posição, até recentemente hegemônica, de que verdades valiosas sobre peças musicais *deviam* ser conseguidas apenas por meio da análise da estrutura não tinha fundamento. Nenhuma pessoa sensata duvida da capacidade da análise técnica de revelar verdades a respeito da música. Mas há toda razão para duvidar que as verdades da análise sejam as únicas que existem – e isso justamente porque há toda razão para duvidar que a música realmente seja, no sentido relevante, autônoma. [...] Tenho esperança [...] de um espaço, trancado pela "autonomania", para [...] explicar por que a música faz parte da vida (RIDLEY, 2008, p. 23 e 256).

> A arte pela arte, isto é, a arte para o artista, a arte em que a arte do artista constitui a única matéria e cujo único destinatário é a comunidade artística, constitui uma arte para nada, sobre nada, posição expressamente assumida por um texto [do escritor francês Gustave] Flaubert (1821-1880) freqüentemente citado: "O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculos exteriores, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, assim como a terra se sustenta sozinha no ar, um livro que pudesse quase prescindir de tema, ou pelo menos que o tema seria quase invisível, caso isso seja possível. As obras mais belas são aquelas onde há menos matéria (...), pois o próprio estilo é uma matéria absoluta de ver as coisas". A metáfora acaba revelando a utopia da "*Intelligentsia* sem vínculos nem raízes" [...] Com efeito, qual é o princípio da escritura reduzida a um puro exercício de estilo a não ser a vontade imperiosa de banir do discurso todos os índices sociais. [...] Querer falar recusando-se a dizer alguma coisa é o mesmo que falar para não dizer nada [...] é o mesmo que dedicar-se ao culto da pura forma (BOURDIEU, 2004a, p. 196-197).

Com tudo isso se fez possível defender, e muitos já aceitam, a tese de que: "deve estar claro que a música popular é vista como um campo de estudo sociocultural" (TAGG, 2003, p. 17). E neste novo campo o próprio termo "funcional" mostra uma curiosa discrepância para a qual a nossa disciplina deve estar prevenida. Importa notar que em outras áreas (letras, artes, arquitetura, design, lingüística, psicologia, filosofia, ciências sociais em geral, etc.) existem entendimentos que compreendem que aquilo que é "*funcional*" relaciona-se a um programa estético, filosófico, metodológico, valorativo bastante distinto (ou mesmo oposto) daquilo que é "*formalismo*".

Sendo o termo *funcional* generosamente aberto – pois não implica *uma coisa*, mas sim alguma

interação entre coisas –, ao longo da contemporaneidade "função", "funcional", "análise funcional", "função principal e secundária", etc., foram palavras da moda, e conceitos em transformação empregados por muitos. Como se comenta acima, na *nossa* "harmonia funcional" esta "ação de interação" se pensa em âmbito fechado (nas relações intra-sistêmicas), i.e., *grosso modo* aproximamos a "função" (da "harmonia funcional") com a "função" (das *matemáticas*, dos *formalismos*), com isso as "interações" assumem feições ditas exatas, científicas e lógicas, mais "pura forma" (mais forma pela forma), uma relação que se supõe menos afetada pelas reminiscências psicológicas, menos contaminada pelas variáveis da vida fora da música, etc. Essa compreensão nos afasta dos campos das ciências humanas e sociais que pensam "função" como "ações de interação" de um sistema com seu meio. Para essas outras visões de mundo, o tipo de interação fechada em seus próprios termos é, justamente, um fundamento do *formalismo* (e não do *funcionalismo* como parece sugerir o nosso rótulo "harmonia funcional").

P.ex., na teoria da arte, se diz que o "funcionalismo" *defende que a arte tem valor justamente porque tem alguma função exterior a si mesma*. Na psicologia, "funcionalismo" remete a operação pela qual o organismo entra em relação com o ambiente, o termo não é introspectivo e sim comportamentístico (ABBAGNANO, p. 778). Na antropologia, "funcionalismo" é uma "teoria que enfatiza a interdependência sincrônica dos padrões e instituições de uma sociedade, e o modo como interagem na preservação da unidade social e cultural" (HOUAISS). Na arquitetura e desenho industrial o termo "funcionalismo" faz referência a um "movimento [inícios do século XX] que [...] encara o projeto como a realização direta de exigências materiais, devendo atender às necessidades humanas e identificar o efeito estético com essa funcionalidade" (HOUAISS). Na lingüística:

> Enquanto o formalismo se refere ao estudo das formas lingüísticas, o funcionalismo se refere ao estudo do significado e do uso das formas lingüísticas em atos comunicativos. Em outras palavras, o formalismo vê a língua como um sistema autônomo, enquanto o funcionalismo vê a língua como um sistema não-autônomo inserido em um contexto de interação social (OLIVEIRA, 2003, p.96).

Sendo assim, se entendermos a *nossa* "harmonia funcional" como uma teoria que dá máxima importância à interioridade das relações de seu próprio sistema, o nome correto disso talvez seja: "*harmonia formalist*a". *Formalista* porque a "harmonia funcional" também se acredita bela por ser "pura forma", nela uma concatenação tipo "T S D T" é *bela sem nenhum objetivo e pode ser utilizada com os mais diversos objetivos* no mesmo sentido defendido por Hanslick de que "o belo não tem absolutamente nenhum objetivo; ele é de fato, pura forma que, sem dúvida, pode ser utilizada com os mais diversos objetivos de acordo com o conteúdo que carregue, mas que em si não tem outro fim senão ela própria (a pura forma)" (HANSLICK apud NATTIEZ, 2005, p. 117).

Para exercitar um pouco mais a confusão conceitual –"funcionalismo formalista" ou "formalismo *versus* funcionalismo" – vale parafrasear algo das ponderações de Oliveira (2003, p. 97): A "harmonia funcional" estuda as relações entre os acordes como uma ação descontextualizada, sem levar em consideração os músicos/ouvintes ou as circunstâncias nas quais tais relações harmônicas são usadas. Só que este é um fundamento do *formalismo*. Os *formalistas* criticam o *funcionalismo* pelo fato de ele incluir nos seus estudos fenômenos psicológicos e sociológicos que ferem o princípio de *autonomia*. Só que essa crítica ao *funcionalismo* não se aplica à "harmonia funcional" que se fecha nela mesmo. Etc.

Agora (no fim da história), é claro que não se defende aqui mais uma "correção" do termo "harmonia funcional". E sim que, nas tarefas de revisão do conceito, se faz necessário um *reposicionamento* no qual a *harmonia funcional* se mostre como parte do *programa formalista.* A expressão "harmonia funcional" pode ser criticada como pleonasmo, se *funcional* não é senão a ação continuada pela qual a tradição da harmonia tonal sempre leva a efeito suas interações com o mundo exterior a si mesma. Mas tal redundância é necessária, se ideologicamente é usada para enfatizar o processo introspectivo pelo qual a harmonia se descontextualiza e passa a bastar a si mesma. Então, como uma setorização do *slogan* formalista "arte pela arte", a expressão "harmonia funcional" quer dizer: "harmonia pela harmonia".

Para nosso propósito, a ênfase deste destaque comparativo é evidentemente a recuperação da índole de "sistema não puro e não autônomo" em uma revisão da teoria da harmonia em música popular. Que é *funcional* sim, mas no sentido do pleonasmo desnecessário. E isso traz inúmeras implicações. O

"crescente interesse pelo contexto" (NAGORE, 2004, p.4) implica reaproximação dos campos da arte, humanas e sociais em geral, e conseqüentemente, tem profundo impacto sobre a revisão teórica: "a música tal como a musicologia [sistemático-formalista] a concebe, simplesmente não existe" (KRAMER apud NAGORE, 2004, p.4). Conseqüentemente o esforço teórico-analítico "pode enfrentar-se com o contexto, absorve-lo e ser absorvido por ele" (SAMSON apud NAGORE, 2004, p.4). A atividade teórico-analítica deixa de querer ser "ciência" [exata, coerente, pura, lógica, etc.], e procura se qualificar como uma interpretação, "como mais uma das formas de prática musical que se dão na sociedade atual. [...] Para Nicholas Cook 'o trabalho analítico ou teórico não é científico, é uma prática cultural, parte intrínseca da cultura musical'" (NAGORE, 2004, p.5). Ainda que a menção a esta problemática seja muito sumária e provisória, ela registra o desejo pela oportunidade de se poder desenvolver, a partir da proposta de estudo que se delineia aqui, uma abordagem à harmonia da perspectiva do que veio depois do *funcionalismo* de índole formalista: *a harmonia não se basta a si mesma, a função de um acorde é sempre estabelecida na sua interação com a vida aqui fora.*

Ressalvando novamente a condição de que, como se sabe (cf. DUDEQUE, 1997b; KOPP, 1995b), nenhuma definição de "função harmônica" é unânime ou suficiente, importa em nosso estudo notar que, nas práticas teóricas da chamada "harmonia funcional da música popular" tudo isso ainda está vivo. Nesse campo, alguns autores procuram definir "função" a partir de grandezas concretas e mensuráveis (notas que tocamos, números, combinação de intervalos) dando a crer que uma *ratio* sonora governa a *sintaxe funcional*. Assim, a *função* está situada na exterioridade do sujeito humano, podendo ser capturada pelo intelecto "a partir da sucessão de tensões e distensões do som em si mesmo" (FISCHERMAN, 2004, p. 28). Hanslickianamente falando, concebe-se a atividade de harmonizar funcionalmente "como um 'formar', e enquanto tal, ela é completamente objetiva (HANSLICK, 1992, p. 94), então as *sensações*, *sentimentos*, *impressões*, *associações,* etc., não tomam parte na definição das classes funcionais, a *função* é "pura forma" e (como ocorre, p ex., com as classes do *adjetivo*, do *advérbio*, do *predicado*, do *verbo*, etc.) pode ser "utilizada com os mais diversos objetivos de acordo com o conteúdo que carregue" (HANSLICK apud NATTIEZ, 2005, p. 117). Para registrar este tipo de interpretação na teoria da música popular temos:

> [*The functional concept*] A base para a harmonia funcional é o som [...] O instável quarto grau da escala é a nota característica da tonalidade maior. A sonoridade tônica na tonalidade maior encontra-se nos acordes que não possuem esta característica nota instável como uma nota do acorde [i.e., em Dó-maior, os acordes com função tônica são aqueles nos quais a nota **fá** não é a fundamental, nem a terça, nem a quinta e nem a sétima]. Os acordes de subdominante contêm, como uma nota do acorde, a nota característica instável [a nota **fá**] desvinculada do ainda mais instável intervalo diatônico de trítono (graus 4 e 7 da escala maior). O acorde de dominante com 7ª contém a nota característica como um componente do trítono diatônico (NETTLES e GRAF, 1997, p. 30-31).

> [Categorias funcionais] Os sete acordes do sistema diatônico maior assumem funções que poderíamos descrever como instáveis e estáveis. Tais funções estão diretamente relacionadas com a presença ou ausência, em cada uma das sete tétrades, da quarta e da sétima notas da escala [em Dó-maior: **fá** e **si**], notas que estabelecem uma relação de semitom [**si-do**] para a tônica e [**fá-mi**] para o terceiro grau da escala. Na teoria analítica do *jazz* é comum que estas relações produzam as seguintes categorias funcionais: Acordes de subdominante são definidos como os que possuem o 4º grau da escala [nota **fá**], mas não possuem o 7º grau [nota **si**] e são considerados medianamente instáveis. Acordes de dominante possuem tanto o 4º grau da escala [nota **fá**] quanto o sétimo grau [nota **si**] e são considerados os mais instáveis. Acordes de tônica não possuem o 4º grau da escala [nota **fá**] e são considerados estáveis (JAFFE, 1996, p. 29-3).

> [Considerando apenas as notas das tétrades, as características da função tônica são] Presença da tônica [a primeira nota da escala] (exceto em IIIm7) e da 3M ou 3m do tom e ausência da 4ª justa do tom. [As características da função subdominante são] Presença da 4ª justa do tom (exceto em #IVm7$^{(b5)}$) e ausência da sensível. [As características da subdominante menor são] Presença da 4ª justa e da 6m do tom e ausência da sensível. [As características da função dominante são] presença de sensível, presença da 4ª justa do tom e ausência da nota tônica (GUEST, 1996c, p. 82).

> Para que um acorde preencha a função tônica em tons maiores, é necessário que possua, na sua tríade formadora, ao menos duas das três notas que compõe a tríade da tônica (I grau). [...] As notas responsáveis pela sonoridade da função subdominante em tons maiores são a quarta justa e a sexta maior

> da tonalidade. [...] As duas notas/intervalos responsáveis pela sonoridade tônica em tons menores são: a 3ª menor e a 5ª justa da tonalidade [em Dó-menor as notas **mib** e **sol**] [...] A característica sonora da função subdominante em tons menores [...] provém de duas notas/intervalos [...]: a 4ª justa e a 6ª menor da tonalidade [em Dó-menor as notas **fá** e **láb**]. Pode-se afirmar que a sonoridade resultante da 6ª menor [**láb**] é mais marcante no sentido de caracterizar a subdominante menor, mas em alguns casos, a 4ª nota da escala [**fá**] reforça ainda mais o som desta função. [...] A função dominante, em princípio, é idêntica para tonalidades maiores ou menores, ou seja, qualquer acorde que possuir entre suas vozes internas o intervalo de trítono [...] será considerado função dominante (POLLACO, 2007, p. 41-41 e 52-53).

Contrapondo esta espécie de compreensão *quantitativa, material* ou *objetal* (notas específicas concretamente combinadas), ou misturando razões que extrapolam o intra-sistema diatônico, outros autores não deixam de incluir aspectos *qualitativos* e, principalmente, não deixam de incluir o *sujeito* (aquele "eu pensante" que *faz* e *ouve* esta música harmônico-funcional) em suas definições. Então o conceito de "função" se complica um pouco mais. Revela-se algo de um *sensacionismo* – manifestação radical do pensamento empirista, segundo a qual todo conhecimento humano e todas as faculdades do conhecimento estão subordinadas ao mecanismo da sensação e da experiência sensório-motora (ABBAGNANO, 1982, p. 840) – que também acompanha a teoria musical desde os tempos pré-Rameau (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 215-218).

Com isso, de forma parecida com o que ocorre com o esperançoso *matematicismo* de senso comum (a crença de que o mundo pode ser apreendido e revelado através da matemática), vamos notar que uma variante *sensacionista* do *funcionalismo harmônico* também chegou ao nosso mundo em formulações sintéticas – que na aparente intenção de serem formulações *práticas* implicam teorias de percepção consideravelmente sofisticadas (cf. BHARUCHA, 1994; SLOBODA, 2008, p. 54-61) – como: "A palavra função serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá" (CHEDIAK, 1986, p. 91). "A função tônica traz a sensação de [...]. A função dominante traz a sensação de [...]. Os acordes com função subdominante podem nos trazer a sensação de [...]" (BARASNEVICIUS, 2009, p. 21). "A tonalidade pode ser dividida em três sensações básicas, às quais damos o nome de funções" (FARIA, 1991, p. 28). "Os sete acordes diatônicos do modo maior são divididos em três famílias no que tange às suas funções harmônicas, com base em notas comuns que produzem os mesmos efeitos emocionais" (RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 42).

Neste outro *campo de sentidos*, a tal *função* não é tão somente uma relação entre sons que se combinam consigo mesmos, não é algo *absolutamente* sintático ou *puramente* lógico, pois se trata também de algo que provoca *reação* (sensação, emoção) e *expressa uma avaliação* de uma *percepção produzida*; "Isto corresponde a uma forma de escuta" (COSTA, 2005, p. 324). Sendo assim, a "função harmônica" não é mais um "em si", e sim um "para si". É então que surgem comentários "analíticos" centrados nas *sensações* e *emoções* do sujeito (comentários exegéticos do tipo: "eu não acho que esse acorde soa como uma dominante!"; "eu não sinto que esse acorde tem função de subdominante"; etc.) que seriam consideravelmente inadequados conforme a *lógica funcional* dos velhos e bons críticos *formalistas*.

* * *

[41] MEDIDAS GEOMÉTRICAS E AS DISTÂNCIAS ENTRE AS VIZINHANÇAS TONAIS. Como já colocou Schoenberg o valor de *proximidade* ou *afinidade* entre os tons vizinhos (as *regiões* ou *áreas tonais afins*) é um valor artístico-estilístico e não propriamente um valor *quantitativo*. Sendo assim, tal valor não pode ser rigidamente pré-determinado tomando-se como critério único e absoluto a distância geométrica no ciclo das quintas.

P. ex.: em *função* daquele emaranhado de memórias já minimamente comentado, a área tonal de Lá-maior (como "submediante maior" de Dó-maior), embora conte com 3 sustenidos, está mais próxima de Dó-maior do que a área tonal de Ré-maior que, com 2 sustenidos, em uma medição estritamente geométrica (mas ingênua no campo da *bela natureza* e da *verossimilhança* da cultura tonal), está naturalmente (objetivamente) mais próxima ao tom principal (Dó-maior). Lab-maior (como "submediante maior abaixada") um vizinho com 4 bemóis, possui uma afinidade com Dó-maior muito mais fina e cultivada do que o não tão vizinho Sib-maior com apenas 2 bemóis de diferença do tom principal.

Então, para Schoenberg (2004, p. 79), **A:** em **C:** ou **Ab:** em **C:** são "relações indiretas" (pelas contas no círculo de quintas), "mas próximas" (pela eficiência expressiva, pela memória artística). Conseqüentemente: "não usaremos o círculo das quintas exclusivamente para determinar de forma conclusiva o grau de afinidade entre as tonalidades, o que seria uma valoração, mas sim para medir distâncias" (SCHOENBERG, 2001b, p. 230). Em outras palavras: as distâncias no círculo (no *papel*, na *representação* gráfica e geométrica) não coincidem exatamente com as distâncias artísticas, com as *afinidades* harmônicas, praticadas na cultura tonal.

Numa espécie de contraposição complementar vale notar que o estudo de Stasi (2009) – referindo-se a *monodia dramática* que se praticava no norte da Itália ainda na viragem do século XVI para o XVII, ou mais especificamente, nas *áreas* de óperas de Monteverdi e de Jacomo Peri – demonstra cabalmente que estes compositores encontraram soluções artísticas notáveis em um *sistema de contrastes* entre tríades que se apóia justamente nas vizinhanças geometricamente dispostas pelo círculo de quintas.

Como boa parte desse conhecimento (dessa *cultura* técnico-artística) se articula através de metáforas espaço-geográficas (regiões, áreas, vizinhanças, proximidades, afinidades, distâncias, lugares, etc.) a comparação entre *espaço tonal* e *espaço social* se torna convidativa e, por meio dela, podemos oportunizar a apreciação de homologias entre o pensamento musical de Schoenberg e o pensamento sociológico de Bordieu:

> É possível [...] comparar o espaço social a um espaço geográfico no interior do qual se recortam regiões. [...] Esse espaço é construído de tal maneira que, quanto mais próximos estiverem os grupos ou instituições ali situados, mais propriedades eles terão em comum; quanto mais afastados, menos propriedades em comum eles terão. As distâncias espaciais – no papel – coincidem com as distâncias sociais. Isso não acontece no espaço real. Embora se observe praticamente em todos os lugares uma tendência para a segregação no espaço, as pessoas próximas no espaço social tendem a se encontrar próximas – por opção ou por força – no espaço geográfico, as pessoas muito afastadas no espaço social podem se encontrar, entrar em interação, ao menos por um breve tempo e por intermitência, no espaço físico. As interações, que proporcionam uma satisfação imediata às disposições empiristas – podemos observá-las, filmá-las, registrá-las, em suma, tocá-las com a mão –, escondem as estruturas que se concretizam nelas. Esse é um daqueles casos em que o visível, o que é dado imediatamente, esconde o invisível que o determina (BOURDIEU, 2004b, p. 153-154).

* * *

[42] Trata-se do filósofo idealista alemão Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), autor da "*Philosophie der Kunst*" (1802-3) que aqui se menciona. Sobre a "importância seminal" que a *filosofia da arte* de Schelling exerce sobre as noções de "estrutura orgânica [*organischen*]" e de "música absoluta" e, com isso, sobre a teoria musical austro-germânica que se desenvolve no século XIX, ver Biddle (1996).

* * *

[43] Vale realçar: *Regiões* não são conjuntos exclusivamente diatônicos, no interior destes dois pontos estão ainda os *meios de preparação* (*dominantes secundárias*, suas várias escalas, progressões cadenciais tipo *dois cinco*, etc.) e seus muitos desdobramentos (alguns serão abordados adiante) e não aparecem aqui por razões meramente expositivas, e não musicias.

* * *

[44] A "TABELA DAS TONALIDADES VIZINHAS" DE VINCENT D'INDY E AS "TABELAS DAS RELAÇÕES ENTRE OS TONS" DE DONALD F. TOVEY. Os esforços por um *mapeamento idealizado* dos lugares de chegada que se avizinham e interatuam na *tonalidade contemporânea* – i.e., as áreas tonais de uma tonalidade harmônica francamente *cromática*, *romântica* ou *expandida* – são conhecidos em nossa disciplina. Uma das influentes representações destas relações de "*Verwandtschaft*" (parentesco, afinidade) é o "Quadro de regiões" proposto por Schoenberg em seu "Funções estruturais da harmonia" datado entre aproximadamente 1936 a 1948. Este "Quadro de regiões" está e disponível entre nós (SCHOENBERG,

2004, p. 38-39 e 49) e vem sendo estudado por diversos autores (cf. os trabalhos já citados de BERNSTEIN, 1992, p. 27-30; 2006, p. 802-806; CARPENTER e NEFF, 2006, p. 206-225; DUDEQUE, 1997a, p. 75-86; 1997b; 2005a; KOPP, 2002, p. 122-123; NEFF, 1993, p. 416-419), contando com isso, não será reproduzido e comentado novamente aqui. No entanto, é preciso destacar que a presença do "Quadro de regiões" de Schoenberg é notória ao longo de todo o presente estudo.

Para ilustrar o "*limite de la tonalité*" (D'INDY, 1912a, p. 115) nos cursos que ministrava na *Schola Cantorum de París* aos finais do século XIX, o compositor e influente professor francês Vincent d'Indy (1851-1931) apresentava a seus alunos uma "*Tableau de tonalitatés voisines*" (FIG. 1.21) que, em 1903, ganhou versão impressa no capítulo VIII ("*L'Expression*") do primeiro livro do seu célebre "*Cours de composition musicale*" (D'INDY, 1912a, p. 129). O mapeamento de D'Indy destaca-se pelo compromisso com o rigoroso *simetrismo harmônico* característico em vários tratados dos séculos XIX e XX que abraçam as teses do chamado *"dualismo harmônico*" (comentado adiante). E a noção de "parentesco" entre os tons está fundamentada nas qualidades e quantidades das "notas em comum" – o já chamado "*vinculum substantiale* da concatenação harmônico funcional" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 114).

Se considerarmos o acorde *DÓ-mi-sol* como determinante da tonalidade de *DÓ-maior*, esta tonalidade será vizinha de

FÁ-maior,	pela nota *dó,*	por causa do acorde: FÁ-lá-*do*.
LÁb-maior,	pela nota *dó,*	por causa do acorde: Láb-*dó*-mib.
MI-maior,	pela nota *mi,*	por causa do acorde: *MI*-sol#-si.
LÁ-maior,	pela nota *mi,*	por causa do acorde: LÁ-dó#-*mi*.
SOL-maior,	pela nota *sol,*	por causa do acorde: *SOL*-si-ré.
MIb-maior,	pela nota *sol,*	por causa do acorde: MIb-*sol-sib*.

[...] A tonalidade de DÓ-maior é também chamada de tom vizinho de

lá-menor,	pelas notas *dó* e *mi*	por causa do acorde: lá-*do-MI*.
dó-menor,	pela nota *dó* e *sol*	por causa do acorde: *dó*-mib-*SOL*.
fá-menor,	pela nota *dó,*	por causa do acorde: fá-láb-*DÓ*.
mi-menor,	pela nota *mi* e *sol*	por causa do acorde: *mi-sol*-SI.
dó#-menor,	pela nota *mi,*	por causa do acorde: *dó*#-mi-SOL#.

e finalmente deve ser igualmente vizinha de

sol- menor,	pela nota *sol,*	por causa do acorde: *sol*-sib-RÉ

Inversamente, se consideramos o acorde menor como tônica, p. ex. lá-dó-MI como determinante da tonalidade de lá-menor, esta tonalidade será vizinha de

mi-menor,	pela nota *mi,*	por causa do acorde: *mi*-sol-SI.
dó#-menor,	pela nota *mi,*	por causa do acorde: dó#-*mi*-SOL#.
fá-menor,	pela nota *dó,*	por causa do acorde: fá-láb-*DÓ*.
dó-menor,	pela nota *dó,*	por causa do acorde: *dó*-mib-SOL.
ré-menor,	pela nota *lá,*	por causa do acorde: ré-fá-*LÁ*
fá#-menor,	pela nota *lá,*	por causa do acorde: fá#-*lá*-DÓ#.

Por outro lado, lá-menor será vizinha de

DÓ-maior,	pelas notas *mi* e *dó*	por causa do acorde: *Dó-mi*-sol
LÁ-maior,	pela nota *mi* e *lá*	por causa do acorde: *LÁ*-dó#-*mi*.
MI-maior,	pela nota *mi,*	por causa do acorde: *MI*-sol#-si.
FÁ-maior,	pela nota *dó* e *lá*	por causa do acorde: *FÁ*-lá-dó.
LÁb-maior,	pela nota *dó,*	por causa do acorde: Láb-*dó*-mib.

e finalmente deve ser igualmente vizinha de

RÉ-maior,	pela nota *lá,*	por causa do acorde: RÉ-fá#-*lá*.

[Na "*Tableau de Tonalités Voisines*"] a tonalidade principal está posicionada ao centro da tabela, entre sua subdominante e sua dominante. Este conjunto de três tonalidades que reproduz exatamente as três funções tonais, forma um grupo particular que contém todo o princípio da modulação. As demais tonalidades vizinhas são, por assim dizer, secundárias e seu efeito expressivo de aclaramento ou de assombreamento não pode ser explicado apenas através da relação entre as notas primas dos acordes do grupo central (FÁ-DÓ-SOL em Dó-maior e LÁ-MI-SI em Lá-menor) (D'INDY, 1912, p. 127-130).

FIG. 1.21- A "Tabela das tonalidades vizinhas" de Vincent d'Indy, c. 1897 – 1903

Ressonância superior modo maior	DÓ maior	lá menor	*Ressonância inferior* modo menor
LÁ♭ dó mi♭	LÁ♭ maior	dó♯ menor	dó♯ mi **SOL**
dó♯ mi **SOL♯**	dó♯ menor	LÁ maior	**LÁ** dó mi
MI sol♯ si	MI maior	fá menor	fá lá♭ **DÓ**
mi sol **SI**	mi menor	FÁ maior	**FÁ** lá dó
	Funções tonais		
FÁ lá / fá lá♭ **DÓ MI SOL** si ré	*SOL* maior *FÁ* maior *fá* menor	*ré* menor *mi* menor *MI* maior	ré fá **LÁ DÓ MI** sol si / sol♯ si
lá dó **MI**	lá menor	DÓ maior	**DÓ** mi sol
LÁ dó♯ mi	LÁ maior	dó menor	dó mi♭ **SOL**
dó mi♭ **SOL**	dó menor	LÁ♭ maior	**LÁ♭** dó mi♭
MI♭ sol si♭	MI♭ maior	fá♯ menor	fá♯ lá **DÓ♯**

Outra esquematização significativa para o processo de popularização da teoria da harmonia entre os leitores da língua inglesa (e, assim, possivelmente mais próxima dos esforços pioneiros da *jazz theory*) se encontra nas "*Tables of key-relationships*", datadas entre aproximadamente 1906 e 1911, elaboradas por Donald Francis Tovey para o verbete "*Harmony*" da *Encyclopaedia Britannica*. As "tabelas das relações entre os tons" de Tovey estão reproduzidas na FIG. 1.22 a partir da versão que pode ser estudada no "*The Forms of Music*" (TOVEY, 1956, p. 62-63) contando com os comentários de Brown, Dempster e Headlam (1997, p.160-161), Dale (2003, p. 191) e Kopp (2002, p.124-126). Sobre suas "*Tables*...", Tovey escreve:

> Essas duas tabelas indicam por meio de algarismos romanos todo o esquema das relações entre os tons [...]. As características das relações entre os tons são fatos concretos e provavelmente têm alguma influência sobre as várias idéias subjetivas cultivadas pelos amantes da música sobre as qualidades destes tons; uma vez que não se pode designar um tom sem ter consciência de sua distância de C major. Seja como for, é fato incontestável que as modulações no sentido da dominante têm um efeito de ação, enquanto que as modulações no sentido da subdominante têm um efeito de involução.
>
> Dado uma tônica maior, três dos seus tons diretamente relacionados são menores, tal contraste que supera outras características distintivas. Transitar de uma tônica maior para os tons relacionados a uma tônica menor, como IIIb e VIb [**Eb** e **Ab** em Dó-maior], é como passar de uma sombra brilhante para uma escura. Tais modulações produzem as manchas roxas características dos segundos sujeitos [segundas áreas temáticas] de Mozart.
>
> Modulações a partir de uma tônica maior para uma mediante ou submediante maior [**E** e **A** em Dó-maior], são extremamente brilhantes. Haydn, que explorou toda a gama de tonalidades nos contrastes entre os movimentos, ou entre um minueto e seu trio, gosta muito de usar estes recursos em suas últimas obras. Beethoven incorpora-os nas funções bem mais organizadas dos seus movimentos de sonata. As relações Napolitanas, que algumas vezes aparecem como um paradoxo nas últimas Sonatas para Pianoforte de Haydn, são completamente racionalizadas por Beethoven, Schubert e Brahms. A supertônica bemol [**bII**, i.e., **Db** em Dó-maior] lança uma sombra cálida e profunda sobre o esquema tonal, e torna-se escuridão absoluta nos casos raros em que é alterada para menor [**Dbm** em Dó-maior]. Pelo lado oposto, o movimento descendente de um semitom da tônica (para VII# # ou vii# [**B** ou **Bm** em Dó maior]) é um brilho misterioso.
>
> Outras profundidades extremas ressoam nas mudanças duplas a partir de uma tônica maior para iiib ou vib [**Ebm** ou **Abm** em Dó-maior], que (com a conveniente notação enarmônica) podem ser encontradas na Sonata op. 106 de Beethoven e na última Sonata para Pianoforte de Schubert. As relações opostas III# e VI# a partir de uma tônica menor [**E** e **A** em Dó-menor] são muito brilhantes; as únicas realmente brilhantes que o tom menor possui. O Concerto em Dó-menor de Beethoven mostra III# e seu Quarteto em Fá-menor mostra VI# (TOVEY, 1956, 60-61).

FIG. 1.22 - As “tabelas das relações entre os tons” de Tovey para a *Encyclopaedia Britannica,* c. 1906 - 1911

TABELA DAS RELAÇÕES ENTRE OS TONS
a) *A partir da tônica maior*

	I (C)	Relações diretas [diatônicas]: ii (Dm), iii (Em), IV (F), V (G), vi (Am)
Relações indiretas através do i: III♭ (Eb), VI♭ (Ab)		Relações indiretas através do i e do tom secundário: iv (Fm), v (Gm)
		Relações indiretas através do tom secundário: III (E), VI (A)
Relações duplamente indiretas através dos tons indiretos anteriores: iii♭ (Ebm), vi♭ (Abm)		
Relações de Napolitana, direta	II♭ (Db)	VII (B) e vii (Bm)
Relações de Napolitana, indireta	ii♭ (Dbm)	
Sem relação	IV♯ (F#) e iv♯ (F#m) = V♭ (Gb) e v♭ (Gbm)	e todos os sinônimos enarmônicos de outros tons
Relações ambíguas		II (D), VII♭ (Bb) e vii♭ (Bbm)

TABELA DAS RELAÇÕES ENTRE OS TONS
b) *A partir da tônica menor*

	i (Cm)	Relações diretas [diatônicas]: III♭ (Eb), iv (Fm), v (Gm), VI♭ (Ab), VII♭ (Bb)
Relações indiretas através do I: iii♯ (Em), vi♯ (Am)		Relações indiretas através do I e do tom secundário: IV (F), V (G)
		Relações indiretas através do tom secundário: iii♭ (Ebm), vi♭ (Abm)
Relações duplamente indiretas através dos tons indiretos anteriores: III♯ (E), VI♯ (A)		
Relações de Napolitana, direta		II♭ (Db)
Relações de Napolitana, indireta		ii♭ (Dbm); VII♯ (B) e vii♯ (Bm)
Sem relação		IV♯ (F#) e iv♯ (F#m) = V♭ (Gb) e v♭ (Gbm) e todos os sinônimos enarmônicos de outros tons
Relações ambíguas	ii (Dm)	II (D), vi♭ (Abm)

[45] O que equivale dizer que acordes/graus que, diatonicamente, são de tipo *meio-diminuto* (**VIIm7$^{(b5)}$**, **IIm7$^{(b5)}$**) ou *diminuto* (**VIIº**) não fundam *regiões*, *não geram áreas tonais secundárias*. Assim como acontece com a *tonalidade*, uma *região* (que pode ser imaginada como uma *subtonalidade*, uma *tonalidade coadjuvante*, ou uma *tonalidade secundária*) só pode ser *maior* ou *menor*. Para o bem da metáfora teórica: um *primeiro grau* de *região* (como o *primeiro grau* de um tom) só pode ser, *naturalmete* (diatonicamente), um acorde *perfeito maior* ou um acorde *perfeito menor*.

*   *   *

[46] HARMONIA DAS ESFERAS: PITAGORISMO, ORDEM E BELEZA NA TEORIA DA HARMONIA TONAL. Na idade *moderno-contemporânea ocidental*, como se sabe, tornou-se *comum* e *genérica* a *noção* de que a *tonalidade harmônica* é uma espécie de *sistema de relações espaciais* (como se vê nas FIGURAS 1.8, 1.9, 7.1, etc.). Neste *sistema*, as *alturas* (*sons*, *acordes*, *áreas tonais*, *regiões*, *tonalidades*) são *elementos* supostamente situados (*assentados*, *colocados*) em *pontos* (*lugares* ou *postos* determinados) de uma extensão *geo-métrica*.

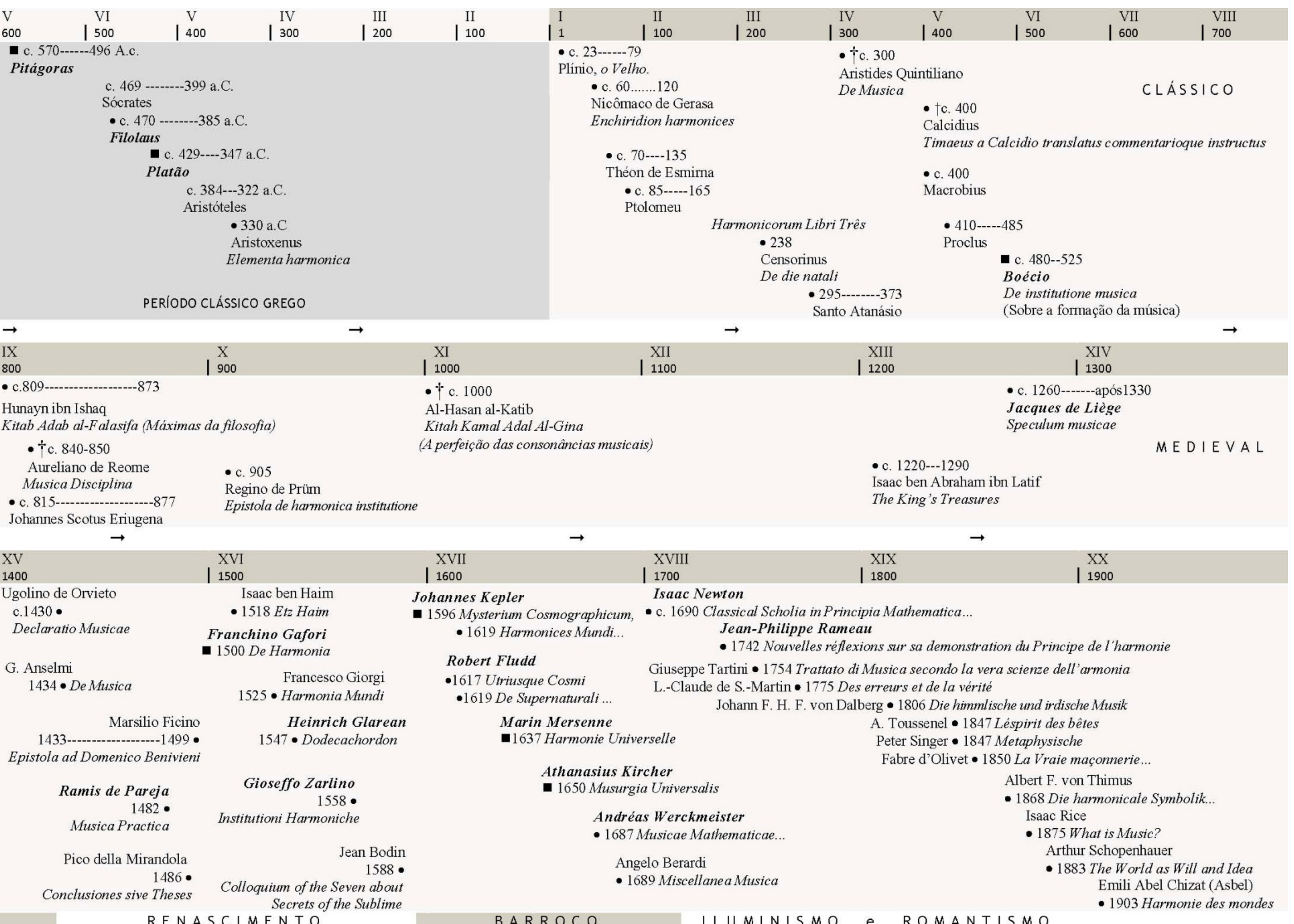
Tais *elementos* estão *unidos* (acordados, afinados, pré-combinados) por *forças de atração* exercidas *fundamentalmente* (primordialmente) a partir de um *centro* (a *base essencial* de uma organização hierárquica que governa todos os demais pontos; o *ponto comum* ou de *referência* a partir do qual as distâncias determinantes do sistema são *medidas*; o *pé de apóio* de onde todo movimento *parte* e para onde todo movimento *converge,* etc.). E tal *sistema-superior*, imagem ideal de um *cosmos* ordenado, é um *modelo* imitado, sub-repetido ou transferido para lugares internos do próprio *sistema* (um *uno* do qual emana *subsistemas* coadjuvantes, secundários semelhantes, hierarquias locais, regionais, individuais). Etc.

A *noção* (sugerida aqui de forma apenas esquemática) conhece inúmeras *versões* e *interpretações*, com *variações* mais ou menos gerais ou detalhadas. Possui raízes emaranhadas e se desenvolveu, empírica e abstratamente, em muitas etapas. Dela decorrem, ou com ela estão correlacionados, diversos corolários *harmônicos*, *artísticos, filosóficos*, *cosmológicos*, *naturalistas*, *místicos*, *científicos*, etc. E, dentre tantos, alguns são *dogmas* que se renovam em nossa disciplina: a noção, de senso comum desde o Iluminismo, conhecida como "Série Harmônica"; o poder primaz (*natural*, *justo*, *perfeito*) da relação diatônica de quinta (o *intervalo*, os *sistemas de afinação*, a *progressão*, o *ciclo* de quintas, etc.); a analogia cientificista entre "lei harmônica" e "lei da gravitação de Newton"; a idéia de *nota fundamental* (e seus tantos desdobramentos: *montagens e tipologia dos acordes, posições e inversões, tríades e tétrades com tensões, consonância e dissonância, modulações para tons vizinhos ou para tons distantes*, etc.); a metáfora da "unidade orgânica" ("tudo germina de uma mesma semente"); as chamadas "leis tonais" da chamada "harmonia funcional"; a noção de harmonia como *ordem*, *beleza* e *simetria*; o mito dos *acordes básicos* (**I**, **IV** e **V**); a idéia de "*monotonalidade*" (i.e., a possibilidade de normalizar todos os acontecimentos harmônicos de um determinado segmento tonal como provenientes de uma mesma fonte de unidade). Etc. Tais temas e valores se confundem, se complementam, decorrem uns dos outros e, de maneira mais ou menos reincidente, vários deles serão retomados em diversos pontos do presente estudo.

Tão intrincado *sistema* (e suas *ressonâncias incomensuráveis*) é "o assunto" que não pode faltar em nenhum estudo de "harmonia" e, a este respeito, as "sínteses rápidas" são um tanto ineficazes. Posto isto, o presente comentário procura referenciar uma *esfera* deste todo. Uma constituinte ancestral conhecida pela nada modesta designação de: *A Harmonia Universal*. Uma espécie de *imagem mãe* ou origem de todo o argumento teórico musical do ocidente. Uma *imagem* culta que já foi extremamente célebre e que, atualmente, embora um tanto *alienada* ou *não mencionada*, ainda se faz determinante em linhas e entrelinhas que expressam algumas das *convicções* em curso nas práticas teóricas da música popular.

Outros *rótulos* que designam "esta tese, matemático-ontológica de uma harmonia única do universo, traço essencial de todas as formas do pitagorismo" (MATTÉI, 2007, p. 67) são: *música das esferas, harmonia dos planetas, música dos planetas, harmonia cósmica, harmonia dos mundos, harmonia universal, harmonia celestial, musica coelestis, musica mundana, música do macrocosmo*, teoria das *cordas sonoras*, teoria das *proporções musicais*, tradição musical *pitagórica*, ou *neopitagórica*, ou *platônica*, ou *neoplatônica*, pensamento musical *pitagórico-platônico*, etc.

FIG. 1.23 - Panorama cronológico das fontes da tradição pitagórica na música



Tais rótulos fazem referência a um vasto *ramo ancestral do conhecimento musical* que se ocupa de uma "harmonia" que não está ao nosso alcance. Uma *música cósmica* que resultaria "da ronda dos dez corpos divinos: a esfera dos fixos, os cinco planetas conhecidos pelos antigos, o Sol, a Lua, a Terra e, sob a Terra, por razões de simetria e de harmonia com o número perfeito da Década, a Anti-Terra" (MATTÉI, 2007, p. 68). Ou – noutra das muitas versões cósmicas –, uma *música* que resultaria dos "sons produzidos pelos sete planetas da astrologia antiga: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno" (WISNIK, 1989, p. 96). Ou ainda – para mencionar as *partituras dos céus* deixadas por Johannes Kepler (1997, p. 444-448) em seu "*Harmonice Mundi*" de 1619 – uma *música universal* que resulta do *movimento harmônico* dos planetas Mercúrio, Vênus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno. (Cf. BOECIO, 2005, p. 57-58).

Tal "harmonia" ou "música das esferas" que, pode parecer uma *alegoria* ingênua ou uma lucubração no mínimo insólita para os *não iniciados*, motivou vários sábios – personagens como Ptolomeu (cf. REYES, 2002), Galileu, Kepler, Copérnico, Da Vinci, Newton, etc. (cf. GOUK, 2006) – que se ocuparam desses *sons vindos do céu*, alinhando-se a uma imemorial tradição mística e intelectual que (como procura amostrar a FIG. 1.23 resumindo as fontes elencadas por GODWIN, 1990) se inicia na *antiguidade grega* e atravessa a história ocidental recebendo incontáveis contribuições, sistematizações, modificações e aperfeiçoamentos.

Como um ilustre membro do grupo dos primeiros pensadores do mundo ocidental (os chamados *Pré-socráticos*, cujas doutrinas nos chegaram de forma fragmentada), o filósofo grego, sobre o qual os registros históricos e lendários se confundem (MATTÉI, 2007, p. 11), que teria nascido em Samos e vivido entre os finais do século VI e inícios do V a.C., o célebre Pitágoras e, mais precisamente, a sua *escola* (o *pitagorismo,* uma espécie de *seita* que, por gerações, sistematizou e aperfeiçoou esta tradição) geralmente são dados como o *ponto de partida* dessa *visão de mundo*. Contudo, hoje se sabe que as hipóteses de que "um princípio numérico fundamentasse a ordem do mundo, e que a música tivesse uma origem e função cósmica, eram idéias que gozavam de ampla circulação muito antes de Pitágoras" (CORRÊA, 2003, p.36). Sabe-se que foram vários os pensadores da *Antiguidade* que elaboraram opiniões sobre os movimentos da terra, do sol, da lua e sobre a constituição da matéria, assim como contribuíram para a elaboração da teoria dos números. E "segundo Helmholtz [...] é provável que a observação de Pitágoras das consonâncias perfeitas a partir do som das cordas fosse parcialmente conhecida de sacerdotes egípcios, sendo impossível conjecturar sobre a antiguidade destes conhecimentos" (HENRIQUE, 2002, p. 15).

Conforme Gaines (2007, p. 55), a "adorável, porém duvidosa história" que dá registro ao argumento de que "a estrutura do universo pode ser conhecida através das relações musicais fundamentais", foi narrada pelo pitagórico Nicômaco de Gerasa (c.60-c.120) em seu "*Tratado de harmonia*" ("*Encheiridion harmonikès*") do século II da nossa era. Antes de rememorar essa "história" basilar é preciso destacar (como observam diversos autores que revisam o *pitagorismo*, tais como: ABDOUNUR, 1999; FUBINI, 1994, p. 44-54, 2008, p. 69-84; JACQUEMARD, 2007; MATTÉI, 2007; OLIVEIRA, 2010, p. 22-29; REYS, 2002; ROCHA, 2009; TATARKIEWICZ, 2000, p. 87-95; TOMÁS, 2002, p. 85-106, 2005, p. 13-46) que a idéia de "música" embutida nesta noção (das "relações musicais fundamentais") não coincide propriamente com aquilo que hoje entendemos por "música". Conforme Fubini, tais "relações entre os sons" consignadas em números são "musicais" apenas "por analogia ou por extensão, pois o seu significado primeiro é antes de tudo metafísico". Trata-se "com maior razão" de um "estudo teórico" ou "especulativo" dos intervalos musicais, um "conceito abstrato" de uma

> Música hipotética, aliás inaudível, produzida pelos astros que giram no cosmos segundo leis numéricas e proporções harmônicas. Abre-se então no pensamento grego, a partir dos pitagóricos, a fratura que terá um peso determinante em todo o desenvolvimento sucessivo do pensamento musical, a música puramente pensada e a música audível, privilegiando claramente a primeira (FUBINI, 2008, p. 71-72).

Conforme Jacquemard, uma versão mais recente da célebre lenda foi escrita por Jâmblico de Cálcis (240-325), filósofo *neoplatônico*, autor de numerosas obras que chegaram até nós, dentre as quais uma "*Vie de Pythagore*" (Vida de Pitágoras) que valoriza apaixonadamente o sistema de vida e de pensamento dos pitagóricos e que, apesar da abundância de detalhes, histórias fabulosas, anacronismos e anedotas, é uma fonte inigualável de informações sobre Pitágoras e seus seguidores (JACQUEMARD, 2007, p. 267). Este Jâmblico nos conta que:

> Certa vez, enquanto se encontrava imerso na reflexão e no cálculo, Pitágoras tentava descobrir algum instrumento sólido e infalível que auxiliasse o ouvido, como fazem o compasso e a régua no caso da visão ou, ainda, com a permissão de Zeus, como no caso do tato, que pode recorrer à balança ou a

> sistemas de medida. Por vontade divina, ocorreu que, no momento em que passava ao lado de uma oficina de ferreiro, ouviu o ruído dos martelos que batiam sobre o ferro em uma bigorna, produzindo sons que se mesclavam e se fundiam uns nos outros, com exceção de dois deles. Nesses sons, ele reconheceu o acorde da oitava, o da quinta e o da quarta. Cheio de alegria, entrou na oficina do ferreiro e, depois de algumas tentativas, descobriu que a diferença entre os sons dependia do peso dos martelos. Recolheu alguns pedaços de metal de peso idêntico ao dos martelos e seguiu em direção à sua casa.
>
> A partir de uma cravelha embutida na parede, ele esticou quatro cordas e amarrou um peso em cada uma delas. Em seguida, ao tocar as cordas uma por uma, encontrou as harmonias já descobertas e constatou que o som produzido pela corda esticada pelo peso menor estava a uma oitava do som produzido pela corda que suportava o peso maior. Em seguida, indicou com precisão que a oitava consistia em uma relação dupla, como os próprios pesos demonstravam. A partir disso ele extrapolou e, habilmente, incorporou a cravelha embutida na parede ao cavalete do instrumento 'tensor de cordas', enquanto a tensão produzida em função dos pesos era obtida pela rotação das chaves. [...]. Dizem ter sido assim que Pitágoras descobriu a ciência musical e, depois de organizá-la em um sistema, ele a transmitiu. "Trabalhem o monocórdio". Segundo Aristides Quintiliano, orador latino do século I de nossa era, teria sido essa a última recomendação que Pitágoras deixou a seus discípulos ao morrer (JACQUEMARD, 2007, p. 138-139).

Conforme Cotte (1995, p. 11), esta "experiência de Pitágoras", referida durante séculos pelos teóricos (cf. a versão publicada em 1619 por KEPLER, 1997, p. 131), permaneceu essencialmente inalterada (em diferentes versões, cf. MATTÉI, 2007, p. 101-126) até o século XVII quando, em 1634, foi *cientificamente* refutada pelo Padre Marin Mersenne (1588-1648) – o monocordista moderno que publicou sua "*L'Harmonie universelle*" nos anos de 1636-37 –, que provou que, ao ser percutida, é a massa da bigorna que determina a altura do som e não a dos martelos. A confusão, hoje se sabe, pode ter sido causada por um problema de leitura do texto grego, na troca do vocábulo "*sphaîra*" (esfera) por "*sphyra*" (martelo), já que a *experiência* pode ser perfeitamente realizada com esferas ocas de diferentes volumes. O termo *harmonia* (ou *música*) *das esferas* teria surgido assim, conclui Cotte, de uma *experiência concreta*, sem qualquer alusão cósmica prematura. A transferência das *esferas* para o *monocórdio* (note-se: a condição de *transferência* é maximamente importante, pois concorre para a comprovação da tese) fez deste último o *instrumento símbolo* da tradição pitagórica, a *peça de evidência*, o *medidor cientifico e filosófico* dos intervalos musicais (COTTE, 1995, p. 12). O *monocórdio*, para Ptolomeu (século II), é o "*Cânon* harmônico", o "meio experimental que há de confirmar a correspondência entre a razão e a percepção" (REYES, 2002, p. 307). Instrumento símbolo que atravessa a história e, na segunda metade do século XVIII, em obras como o "Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado" de C. P. E. Bach (2009, p. 27) e como o "*Dictionnaire de musique*" de Rousseau (1998, p. 247), reaparece com o sugestivo nome de "*harmonômetro*".

No *monocórdio*, como se sabe (cf. ABDOUNUR, 1999, p. 4-20; ADKINS, 1963; CHRISTENSEN, 1993, p. 90-102; HENRIQUE, 2002, p. 15; HERLINGER, 2006; JACQUEMARD, 2007, p. 140-153; MENEZES, 2003, p. 236; ROCHA, 2009, p. 141), os *sons* são emitidos por uma corda vibrante cujo comprimento é dividido pelas proporções matemáticas simples dos números inteiros, ditos então *números harmoniosos.* Daí, do *simples desdobramento da unidade*, resulta uma espécie de "princípio primordial" ou "fórmula numérica da perfeição": o 1 divide-se em 2, o 2 em 3, o 3 em 4, e assim sucessivamente (JACQUEMARD, 2007, p. 148). Tal *fórmula – o fundamento do mundo sensível* que, já no mundo de Rameau, seria sintetizada no belo *dictum* de Leibniz: "o um basta para derivar tudo do nada" – está cifrada em emblemas pitagóricos como "o número 10" (resultante do aumento aritmético 1+2+3+4) figurado em um dos mais ricos símbolos da seita: o "*Tetraktýs*" (o triângulo cujos lados têm quatro números, referenciado adiante).

Conforme Doczi (1990, p. 8), para os antigos *monocordistas*, a proporção 1:1 (a corda inteira, o *Uno*) é a *identidade*. É a *proporção matriz* referida em sentenças e cognomes pitagóricos que traduzem algo da sua grandeza: "a essência", "o centro do lar", o "primeiro composto harmonioso", "o Uno que ocupa o centro da esfera", "o Uno, princípio de todas as coisas", "o Fogo central", "a casa de Zeus", "a mãe dos deuses", "o altar unificador", "a medida da natureza", etc. (MATTÉI, 2007, p. 67). A primeira divisão, a proporção 1:2 (a corda dividida por dois, que soa uma *oitava* acima da corda inteira) é o *diapason*: *dia* (através) + *pason* (de *pas* ou *pan* significando *tudo*).

Conforme Mattéi (2007, p. 5), esta proporção modela aquilo que o pitagorismo chamou de "*hómoia*" (similitudes, semelhanças). E, "condensando sua visão da existência de uma forma simbólica", nesta *consonância* se reconhece o "começo" e o "mandamento" de todas as coisas ("*arché*"). Valores e

propriedades que se conservam numa "surpreendente sentença" de Timeu de Locros (citada por Jâmblico): "O começo é a metade do Todo". A segunda divisão, a proporção 2:3 (a corda dividida por três, que soa uma *quinta* acima) foi chamada *diapente*: *dia* (através) + (*penta*, cinco). Adiante se trata da célebre primazia desta consonância: a "primazia da quinta". E a terceira divisão, a proporção 3:4 (a corda dividida por quatro, que soa uma *quarta* acima da quinta, ou uma segunda oitava acima da corda inteira) gera a consonância chamada *diatessaron*: *dia* (através) + (*tessares*, quatro).

Com Aristóteles – sábio que já observava que "o conceito de *número* dos Gregos continha o elemento qualitativo, e só gradualmente se atingiu a abstração do puramente quantitativo" (JAEGER, 1999, p. 205) – o filósofo e músico Nietzsche, em um texto sobre "os pitagóricos", comenta: "o ponto de partida que permite afirmar que tudo o que qualitativo é quantitativo encontra-se na música". E recupera algo do antigo *simbolismo* associado a estes números musicais e suas proporções consonantes. Para sublinhar a abrangência desta visão de um *cosmo* afinado (de "uma harmonia única do universo"), o texto filosófico e filológico de Nietzsche, a seguir, se faz acompanhar de outras distinções *simbólicas* (pitagóricas, neopitagóricas, platônicas e aristotélicas) informadas por Mattéi (2007, p. 85-87 e 129-131). Com isso, se observa algo dos valores *qualitativos, antigos, datados,* que se entremesclam com um ordenamento *auto-regulado*, *quantitativo* (1+2+3+4), *proporcional* (1:1, 1:2, 2:3, 3:4, etc.) e, portanto *atemporal*.

> *Um* é a razão, *dois* a opinião, *quatro* a justiça, [...] *dez* a perfeição, etc. *Um* é o ponto [o fogo, a pirâmide, a semente (*sperma*), o homem, o pensamento (*nous*), a alma racional, a primavera, a infância]. *Dois* é a linha [o ar, o octaedro, o crescimento em comprimento, a família, a ciência (*episteme*), a alma irascível, o verão, a adolescência]. *Três* a superfície [a água, o icosaedro (poliedro de 20 faces), o crescimento em largura, o burgo, a opinião (*doxa*), a alma concupiscível, o outono, a idade madura]. *Quatro* o volume [a terra, o cubo, o crescimento em massa, a cidade (*pólis*), a sensação (*aisthesis*), o corpo como lugar de residência da alma, o inverno, a velhice]. [...] O número é a própria essência das coisas. [...] Os matemáticos pitagóricos acreditavam na realidade das leis que haviam descoberto; bastava-lhes que fosse afirmada a existência da Unidade para deduzir dela também a pluralidade. [...] *Cosmogonia* [doutrina ou fundamento teórico que busca explicar a formação do *cosmos* a partir de *um princípio primordial*]. *O Universo e os planetas esféricos. A harmonia das esferas* (NIETZSCHE, 1973, p. 61-62).

Nesta *somatória*, a decantada "razão de simplicidade" das *proporções pitagóricas* (cf. REYS, 2002, p. 150-169) foi (continua sendo) dada como *o critério* (de ordem, unidade, uniformidade, perenidade, etc.) para avaliação do grau de *consonância* ou *dissonância* (cf. MARROQUÍN, 2009). Numa *escala* que progride para o complexo, por seu *equilíbrio geométrico e clareza numérica*, são considerados organismos organizadores as *consonâncias* especialmente *perfeitas* da *8ª*, da *5ª* e da *4ª*: "Tais intervalos mostram-se naturais ao ouvido humano, pois estabelecem acusticamente configurações de onda compostas por relações de pulsação simples" (ABDOUNUR, 1999, p. 6). Por conta desta que considera "uma das grandes coincidências da história da música", Rowell arrisca observar que "se essas relações numéricas simples não tivessem sido aplicadas à música, todo o curso de nossa música poderia ter sido drasticamente distinto" (ROWELL 2005, p. 50). Pois foi *em função* deste "princípio de divisão mais simples" (SCHENKER, 1990, p. 73) que os demais intervalos, com suas mais complexas e desequilibradas proporções, puderam ser então considerados *falsos*, *imperfeitos, impuros* ou *dissonantes*. Em suas considerações sobre "o Som" (HEGEL, 1997, p. 182-195), o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) comenta:

> O interessantíssimo é a coincidência daquilo em que o ouvido encontra uma harmonia [um "*bem soar*", *Wohlklang*, eufonia] segundo [com] as relações numéricas. Foi Pitágoras que primeiro encontrou esta consonância e por ela foi levado a expressar também relações de pensamentos à maneira de números. O harmônico repousa na facilidade das consonâncias e é uma unidade sonora sentida na diferença, como a simetria na arquitetura. Será que as encantadoras harmonia e *melodia* que [tanto] falam a nosso sentimento e paixão vão depender de números abstratos? Isto parece notável, até maravilhoso [...]. As relações numéricas mais fáceis, que são o fundamento do harmônico nos tons são aquelas que são mais fáceis de compreender; [...] O fato é que o ouvido toma e encontra agradável sensação nas divisões por meio de números simples [...]. Dois é a produção do um a partir de si mesmo, três é a unidade do um e do dois; donde as utilizou Pitágoras como símbolo das determinações conceituais (HEGEL, 1997, p. 188-189).

Sobre a repercussão destes fundamentos pitagóricos na *afinação* e na *tonalidade* do mundo moderno, o mundo que ouviu um J. S. Bach, os estudos de Harnoncourt e Lucas observam:

> Quanto mais simples a relação numérica, melhor, mais nobre (inclusive no sentido moral); quanto mais complicada a relação numérica, ou quanto mais distanciada do 1 [o símbolo da *Unitas, unidade, Deus,*

> "correspondendo mais ou menos ao ponto de fuga da perspectiva"], pior, mais caótica. [...] Todas as consonâncias correspondem a índices numéricos simples (1:2 = oitava; 2:3 = a quinta; 3:4 = a quarta; 4: 5 = a terça maior, etc.) [...] e a perfeição dos sons era lida através dos números. Aquilo que se aproxima mais da unidade é sentido como mais agradável, mais perfeito do que o que está longe, onde dominam proporções ruins (HARNONCOURT, 1990, p. 78).
>
> Essa concepção foi propagada por inúmeros pensadores luteranos nos séculos XVII e XVIII: Calvisius, Lippius, Praetorius, Baryphonus, Bartolus, Herbst, Matthaei, Printz, Kuhnau, Buttstett, Walther, Werckmeister, Mitzler, etc. Esses autores também exerceram a posição de *Kantor*, além de terem se destacado como compositores. Para eles, as relações numéricas que governam as proporções musicais (e divinas) não são apenas objeto de especulação teórica, mas encontram aplicação prática. Para eles, as proporções sonoras são carregadas de valor simbólico e metafísico. No mundo luterano do século XVIII as consonâncias musicais são compreendidas pelo viés teológico, como podemos apreender da afirmação de Andreas Werckmeister (1700): "quanto mais próxima uma coisa estiver de sua origem, mais perfeita será; portanto quanto mais as proporções [musicais] se desviarem da Unidade como seu princípio, mais imperfeitas serão" (LUCAS, 2009, p. 32).

Nota-se o evidente: tais termos "da esfera técnica" (oitava, quinta, terça, perfeito, maior, justo, consonância, etc.) dão mostra de como, desde sempre, a *teoria musical* corrompe *a razão matemática* (pretensamente *pura*, *natural, desinteressada*) com aquela "condição comum e impura dos nossos negócios humanos" (GOEHR apud RIDLEY, 2008, p. 27), uma "neutralidade" que *humaniza* (ideologiza moralmente, psicologicamente, teologicamente, filosoficamente, politicamente, etnicamente, esteticamente, socialmente, etc.) o mundo dos fenômenos físico-sonoros.

Entre lendas e fatos (*acertos e equívocos*, *experimentos e intuições*, etc.) deve-se valorizar uma espécie de consciencioso esforço metodológico daqueles primeiros sábios que deram como certa a irrefutabilidade das suas teses somente após o devido teste das *proporções* em diversos domínios. O matemático e filósofo Théon de Esmirna (c.70-135 d.C.) conta, p. ex., que Hipaso de Metaponto (c.470-400 a.C.) – um bom *pitagórico* que teria sido assassinado pelos companheiros por ter revelado *segredos da escola* aos não iniciados – transferiu para alguns vasos estas relações numéricas:

> De dois vasos, ambos do mesmo tamanho e da mesma forma, um deixou completamente vazio e o outro encheu pela metade de líquido: percutindo-os a ambos resultava-lhe o acorde de oitava. Esvaziando de novo um dos vasos e enchendo o outro apenas de um quarto, vibrando-os, obtinha o acorde de quarta. E o acorde de quinta em seguida, enchendo a terça parte, pois a relação dos vácuos era, na oitava, de dois para um, na quinta, de três para dois, na quarta, de quatro para três (JACQUEMARD, 2007, p. 145).

Com a *confirmação* da *experiência* em diferentes *elementos* (corda, metal, ar, terracota, água), com a *constatação* das suas *ressonâncias* (na vida social, na vida física e espiritual e nas faculdades cognitivas do indivíduo, no fluir do tempo, etc.), com a *revelação* de uma razão matemática deveras simples, confiável e, portanto crível, etc., chegou-se enfim ao desenlace: "Pitágoras mensura o mundo" (HÉRMIAS apud JACQUEMARD, 2007, p.153). E os pitagóricos acreditaram encontrar uma *lei geral* extensiva à esfera cósmica: *uma harmonia em que os intervalos musicais elementares regeriam* uma *Harmonices Mundi*.

> [os pitagóricos] supõem que o movimento dos corpos celestes deve produzir um som, dado que na Terra o movimento de corpos de muito menor tamanho produz este efeito. Afirmam também que quando o sol, a lua e as estrelas, tão grandes e em tal quantidade, se movem tão rapidamente, como poderiam não produzir um som imensamente grande? A partir desse argumento e da observação de que suas velocidades, medidas por suas distâncias, guardam uma proporção igual às consonâncias musicais, afirmam categoricamente que o som proveniente do movimento circular das estrelas corresponde a uma harmonia (ARISTÓTELES, *De Caelo*, Libro II, 9 apud MIYARA, 2005, p. 2).
>
> Ao mover-se os astros nasce uma harmonia, posto que seus ruídos são harmônicos [...] e, supondo que também as velocidades têm por distâncias as relações dos acordes musicais, dizem [os pitagóricos] que é harmonioso o som dos astros que se movem em círculo (ARISTÓTELES, *De coelo,* apud TATARKIEWICZ, 2000, p. 89).

Os *efeitos* e *propriedades* desta suposta "regência" (*governo*, *condução*, *comando*, etc.) esférica, harmoniosa e musical foram compreendidos de modo sensivelmente diferenciado pelos próprios pitagóricos: "para alguns, o Universo parece ser feito de números, [...] para outros, esses [números] constituem a harmonia na qual se funda o mundo e, para outros ainda, os números são o modelo originário do mundo a partir do qual nascem todas as coisas" (FUBINI, 2008, p. 71). O cerne do argumento seria: "a música" (*o*

som) apreendida pela *experiência* revela números (i.e., uma *ordem*) de um *sistema* invisível e impalpável que é matematicamente demonstrável. A *extrapolação* para o âmbito universal se dá através de uma espécie de *operação de dedução* (*inferência lógica* para alguns ou *crença místico-teológica* para outros, já que a tese jamais pôde ser plenamente demonstrada). A partir da premissa de que o *universo* e a *alma* são partes de um sistema *físico* ou *natural* que, como *o som*, não pode ser plenamente compreendido pelos sentidos (não se deixa *ver*, *manipular*, *subdividir*, etc.), *deduz-se* que o funcionamento deste sistema obedeça a mesma *ordem* que *o som* nos deixou perceber. Pois essa *ordem é matemática* e, sim, para os pitagóricos, "a matemática é igual em qualquer mundo concebível" (HOFSTADTER, 2001, p. 111). Na "*Metafísica*", Aristóteles comenta a amplitude da *revelação*:

> pelo fato de observarem que as propriedades e relações musicais podiam ser expressas por meio de números e que, evidentemente, todas as outras coisas se assemelhavam aos números, eles mesmos [os pitagóricos] foram os pioneiros em tudo que envolve a natureza; formularam a hipótese de que os elementos que compõe os números são os mesmos elementos de todas as coisas e que o céu, como um todo, é Harmonia e número (ARISTÓTELES apud JACQUEMARD, 2007, p.175).

Recolocando: a partir da descoberta "das analogias numéricas do universo" (NIETZSCHE, 1973, p. 62) instala-se um *princípio universal*. Deduz-se que o *macrocosmo* repete em escala desconhecida e *infinita* a *ordem* que se dá no *microcosmo* musical em escala também *infinita*, mas conhecida. Deduz-se que *música* e *universo* compartilham de uma mesma *ordem* que rege a combinação de elementos diferentes e individualizados, mas ligados por uma *relação de pertinência*, de *ordem*, *proporção* e *medida*. Uma *simpatia* (*resposta*, *ressonância*) de *propagações* infindas que alcançam tanto a *esfera* do universo quanto a *esfera* interior do Homem produzindo uma "harmonia única do universo": a "harmonia universal".

> Segundo os pitagóricos [considerando a semelhança entre *proporções*, *sons* e *sentimentos*], os sons encontram sua ressonância na alma, e assim a alma ressoa em harmonia com os sons. Da mesma maneira como ocorre quando aproximamos duas liras: fazemos ressoar uma delas e a outra que está ao seu lado responde a seu som (TATARKIEWICZ, 2000, p. 89).
>
> Segundo Aristóteles em seu livro *Política*, "muitos filósofos explicam a alma como harmonia dos opostos do corpo; outros afirmam que ela possui harmonia". Fundamental é, entretanto, entender que a harmonia implica, tanto na música quanto no lado anímico do homem, o potencial dialético que faz mover o mundo (MENEZES, 2002, p. 401).
>
> Os sábios [os *pitagóricos*] dizem [...] que céu, terra, deuses e homens são mantidos juntos pela ordem, pela sabedoria e pela retidão: e é por essa razão [...] que eles chamam esse todo de *cosmo* [ou seja, *ordem*] (PLATÃO apud REALE, 1993, p. 85).
>
> O *logos* cumpriu então um de seus passos decisivos: o mundo deixou de ser o domínio de forças obscuras, campo de mistérios e indecifráveis potências e tornou-se, justamente, "a ordem" e, como tal, tornou-se transparente ao espírito. A ordem diz número e número diz racionalidade, cognoscibilidade e permeabilidade ao pensamento (REALE, 1993, p. 85).

Por meio desta "audaciosa generalização" (JAEGER, 1994, p. 205) outorgou-se a *harmonia de todas as coisas*, pois cada coisa (como uma *nota fundamental* de um *monocórdio*) é o que é pela proporção acórdica de seus formantes. E todas as coisas estão em harmonia entre si, pois todas possuem essa mesma ordem (*número, proporção, medida, escala, modo, acorde, série*) relacional. Sendo assim – como mostram Corrêa (2003), Lippman (1963, p. 3-35), Menezes (2002, p. 395-402), Rocha (2009, p. 144-146) e Tomás (2005, p.16-19) – não é nada simples redizer o que os gregos entendiam quando empregavam a palavra "harmonia". Rowell (2005, p. 83) observa que "o conceito de harmonia é ao mesmo tempo a mais abstrata e a mais grandiosa de todas as metáforas musicais":

> A harmonia é símbolo da ordem universal, que unia todos os níveis do cosmos: os quatro elementos básicos (água, terra, fogo, ar), as formas mais elevadas de vida (o homem) e a estrutura do universo [...]. Como dizia Aristóteles em relação às doutrinas pitagóricas: "Eles supunham que os elementos dos números eram os elementos de todas as coisas e que todo o céu era uma escala musical e um número". [...] Essas abstrações tomaram corpo em uma série de imagens mais concretas: a combinação dos quatro elementos [...] as quatro propriedades da natureza (quente, frio, molhado, seco), os quatro humores e os quatro temperamentos, a música das esferas, a grande cadeia do ser, o macrocosmo e o microcosmo, as correspondências entre elas e os tempos e as estações e, finalmente, a somatória de todas essas idéias na imagem da harmonia universal, simbolizada pela música contínua e a dança nos céus (ROWELL, 2005, p. 50 e 83).

"A *Harmonia* permanece como a palavra-chave e a conclusão para todas as formas de conduta" (JACQUEMARD, 2007, p.174). Conforme Jaeger é incalculável a influência da idéia de "harmonia" em todos os aspectos da vida grega e dos tempos subseqüentes:

> A harmonia exprime a relação das partes com o todo. Está nela implícito o conceito matemático de proporção [...]. A harmonia do mundo é um conceito complexo em que estão compreendidas a representação da bela combinação dos sons no sentido musical e a do rigor dos números, a regularidade geométrica e a articulação tectônica. [...] Abrange a arquitetura, a poesia, a retórica, a religião e a ética. Por toda parte surge a consciência de que na ação prática do homem existe uma norma do que é proporcional [...], a qual, à semelhança do direito [a concepção de que o mundo está dominado por uma norma jurídica absoluta e inviolável], não pode ser impunemente transgredida. Só se conseguirmos entender o domínio ilimitado desse conceito em todos os aspectos do pensamento grego dos clássicos e dos tempos posteriores é que obteremos uma representação adequada da força normativa da descoberta da harmonia (JAEGER, 1994, p. 207).

Esse "modelo musical do mundo [...] atravessou a história do Ocidente como referência inapagável [...] permanecendo como modelo explícito da teoria musical medieval e renascentista, e dissolvendo-se depois, sem eliminar-se, na música 'alta' da tradição européia" (WISNIK, 1989, p. 92-93). E foi assim, na escala dessa "grande cadeia do ser", que "Pitágoras – como a história foi mostrando – inventou a teoria da música" (CROCKER, 1963, p. 189).

Desde então, assim como "os próprios físicos fazem apelo às constituições musicais para elucidar problemas da física e do universo" (MENEZES, 2006, p. 447), e assim como "historicamente a música tem propiciado as melhores metáforas para quem quer entender as coisas cósmicas" (GREENE, 2001, p. 105 apud MENEZES, 2006, p. 448), os músicos também se sentem mais ou menos convidados a apelar para os argumentos matemáticos, físicos e metafísicos, para justificar *teorias*, *preferências* e *escolhas* de harmonia.

Dentre os antigos seguidores (e, de certo modo, *inventores*) de Pitágoras, destacam-se o nome de Filolaus e, sobremaneira, o de Platão. Da época de Sócrates e Demócrates, o pitagórico Filolaus de Crotona (c.470-385 a.C.) é um personagem recorrente nos textos e gravuras da *culta teoria musical medieval e renascentista*, pois teria sido "o primeiro" sábio a empregar a polissêmica palavra "harmonia" com sentido técnico musical (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 375). Registra-se ademais que esse Filolaus, "obrigado pela pobreza, escreveu um livro sobre a doutrina pitagórica, fato que se reveste de máxima importância, porque os fragmentos que chegaram até nós representam o mais antigo testemunho escrito sobre a doutrina pitagórica. Esse livro exerceu profunda influência no pensamento de Platão, que o teria adquirido [por uma soma considerável]" (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1973, p. 255).

Platão (filósofo do período clássico grego nascido em Atenas que provavelmente viveu entre 429 e 347 a.C.), "herdando e transfigurando" (RIZEK, 1998, p. 258) a *tradição pitagórica* (que com o tempo será lembrada com o seu próprio nome como *tradição platônica*), reconhece: "assim como os olhos foram moldados para a astronomia, os ouvidos foram formados para o movimento harmônico e as próprias ciências são irmãs uma da outra, tal como afirmam os Pitagóricos e nós, [...] concordamos" (PLATÃO, 1990, p. 345).

Uma das revisões platônicas do legado pitagórico (cf. HAAR, 2001, p. 487; LIPPMAN, 1992, p.3; NUNES, 1997, p. 33; MENEZES, 2002, p. 399; ROWELL, 2005, p. 51) encontra-se no livro X, 616b, *d'A República* (PLATÃO, 1990, p. 492). Trata-se de uma passagem do *Mito de Er, o Armênio* comentado por Wisnik que, no texto *A vitrola de Platão,* o avalia "como a mais completa e sistemática visão do cosmos musical e da harmonia das esferas" (WISNIK, 1989, p. 92). Outra referência (cf. BOECIO, 2005, p. 59; BERGHAUS, 1992, p. 47; GAINES, 2007, p. 56; GODWIN, 1993, p. 3; JAEGER, 1994, p. 901; LIPPMAN, 1963, p. 22, 1992, p. 5; MATHIESEN, 2006, p. 114-117; MATTÉI, 2007, p. 109-110; NUNES, 1997, p. 30; RIZEK, 1998), encontra-se no "*Timeu*", o diálogo considerado a "fonte primordial" do neoplatonismo que se vale das razões pitagóricas para explicar *a formação do universo* a partir de *um princípio primordial* (cf. MATHIESEN, 1998, p. 19-23). Nesse cosmogônico "*Timeu*", o *Demiurgo* ("o construtor do mundo", tal como Platão o descreve) teria criado (*composto*) *a alma do mundo* do seguinte modo:

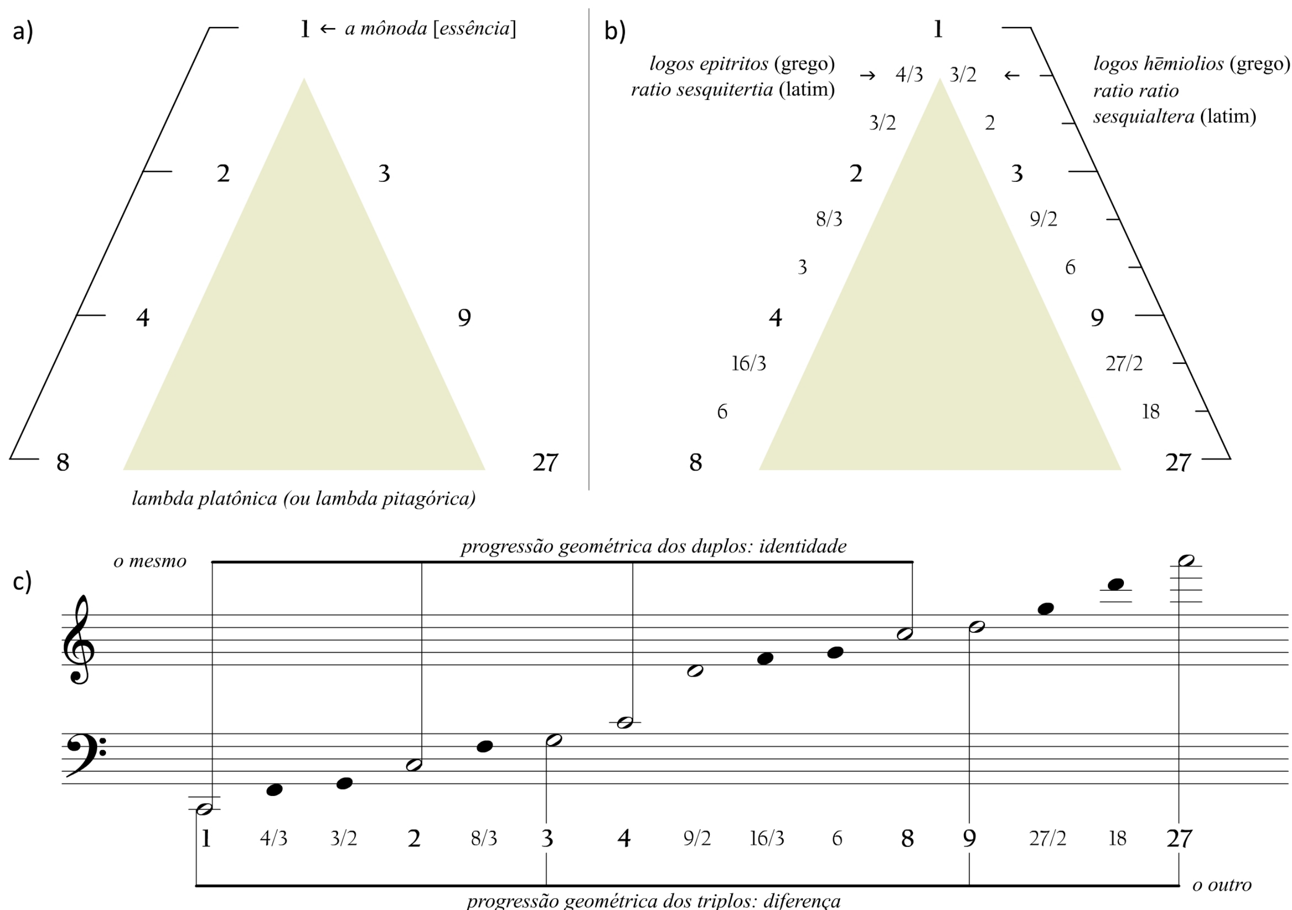
> Da combinação entre a substância do indivisível que, é sempre a mesma, e do divisível que nasce nos corpos, compôs a terceira. [...] Depois de aprestar uma unidade a estes três elementos, dividiu-a em tantas partes quantas era conveniente haver, cada uma constante de uma liga do Mesmo [números ímpares, o 3], do Outro [números pares, o 2] e da Essência [a *mônoda*, o 1]. Nesta divisão adotou o seguinte critério: inicialmente separou uma parte do conjunto [1], depois mais outra, o dobro da primeira [2], e uma

> terceira, uma vez e meia maior do que a segunda e o triplo da primeira [3]; depois a quarta o dobro da segunda [4], e a quinta, o triplo da terceira [9], e mais a sexta, o óctuplo da primeira [8], e por último a sétima, vinte e sete vezes maior do que a primeira [27]. De seguida, preencheu os intervalos duplos e triplos com outras porções que tirou da mistura original e as dispôs nos intervalos de forma que houvesse em cada intervalo duas mediedades [*mesotēs*], sendo que uma, a harmônica, ultrapassava um dos extremos e era ultrapassada por outro de igual fração dos extremos, e a outra, a aritmética, ultrapassando cada extremo de número igual do que era ultrapassado pelo outro (PLATÃO apud BRITO, 2005, p. 49).

As *contas* deste *conto* foram refeitas muitas vezes (cf. KEPLER, 1997, p. 131-133) e não são simples. Com a ajuda de Rocha podemos apreender algo mais desta notável equação com a qual Platão procura "demonstrar que a alma deve ter harmonia, como acontece com a razão" (ROCHA, 2007, p. 217):

> Utilizando noções que pertencem ao campo musical, e não à aritmética ou à geometria, Platão definiu o que era o intervalo existente entre os termos de uma media [*mediedade*]. Ao invés de determinar os intervalos através de diferenças entre números, ele os caracterizou usando sons, considerando que a cada número correspondia um som e que os intervalos eram as distâncias entre os sons. A série de sete números citada acima [1, 2, 3, 4, 9, 8, 27] contém uma progressão geométrica de números pares (1, 2, 4, 8) e uma progressão geométrica de números ímpares (1, 3, 9, 27). A união destas séries [destas duas "linhas-pilastras"] é tradicionalmente representada com a forma da letra grega lambda [**Λ**, "o ponto de junção", FIG. 1.24a]. Platão preencheu os intervalos entre os números que compõem essas progressões com uma média harmônica e uma média aritmética. A média harmônica se obtém utilizando a fórmula: x = 2(a x b) / a + b. E a média aritmética é obtida com a seguinte operação: x = a + b / 2. Assim, as médias harmônica e aritmética entre 1 e 2, por exemplo, são 4/3 e 3/2, respectivamente. No que diz respeito à música, se atribuímos o número 1 a uma nota e o número 2 à nota que corresponde ao seu dobro e está uma oitava acima (dó e dó., por exemplo), o intervalo de quarta (4/3 ou dó-fá) [*logos epitritos*, em grego, ou *ratio sesquitertia*, em latim] será a média harmônica e o intervalo de quinta (3/2 ou dó-sol) [*logos hēmiolios*, em grego, ou *ratio sesquialtera*, em latim] será a média aritmética. Através desse processo, Platão continuou preenchendo cada um dos intervalos da progressão e obteve duas séries [FIG. 1.24b]. Se juntarmos estas duas séries, podemos traduzi-la para a partitura [FIG. 1.24c] (ROCHA, 2007, p. 217-219).

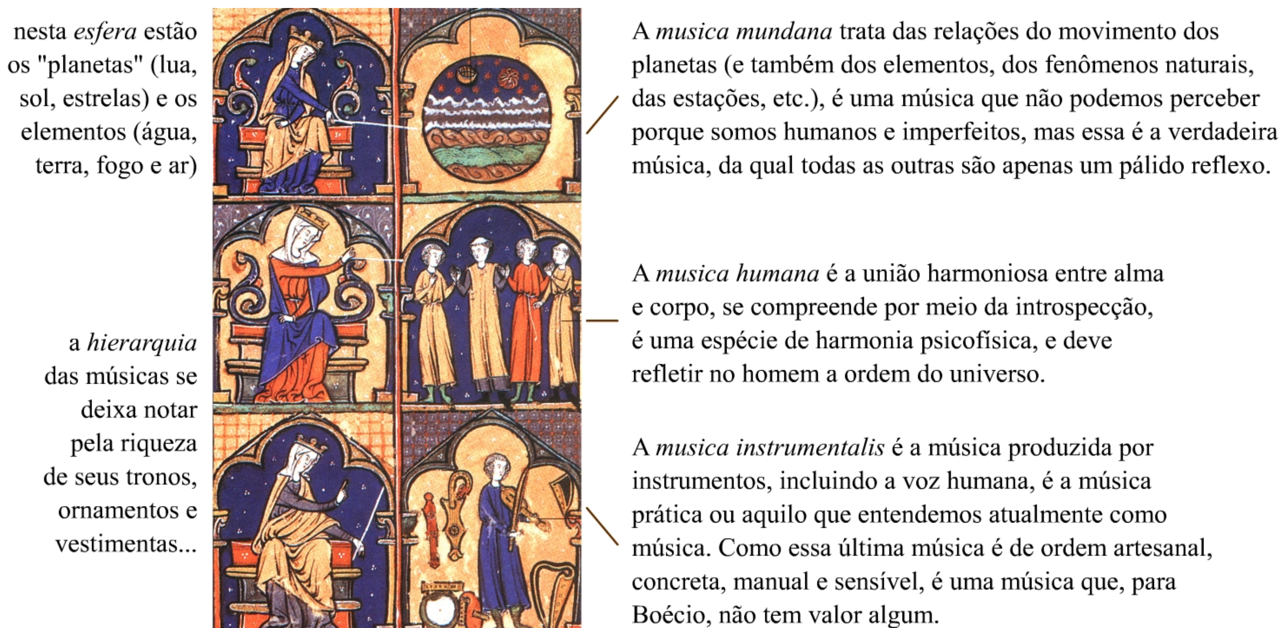
FIG. 1.24 - Razões pitagóricas, proporções e suas mediedades no "*Timeu*" de Platão



Como dá panorama a FIG. 1.23, a *corrente místico filosófica pitagórica* e agora *platônica* avança sobre o longo processo da *sincretização grego-judaico-cristã*. Sincretização determinante em todos os aspectos da história ocidental que também influi, especialmente na *esfera* culta, na formação da *teoria musical* como a conhecemos hoje. Nesta trajetória – na qual os nomes de "Santo Agostinho (354-430) e São Tomás de Aquino (1225-1274) [...] representam as etapas de início e término do processo pelo qual os filósofos católicos da Idade Média chegaram a um acordo com a filosofia grega e harmonizaram as doutrinas de Platão e Aristóteles com suas próprias crenças" (ROWELL, 2005, p. 92) – um nome crucial é o de Boécio, sábio romano que muito contribuiu para a preservação e disseminação da cultura antiga no novo ocidente (cf. GUILLÉN, 2005, p. 9-20; LAUAND, 2005).

Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (c. 480-524) deixou um conjunto de escritos que se tornou objeto de estudo e reflexão até o século XVI, conservando-se até os dias de hoje como uma espécie de culta *referência obrigatória* (cf. ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 379; CHASIN, 2004, p. 39; GROUT e PALISCA, 1994, p. 44; MASSIN, 1997, p. 126; McKINNON, 1998, p. 137; REYES, 2002, p. CXV-CXVIII; SAVIAN FILHO, 2007; STOLBA, 1998, p. 22). Os cinco volumes do seu "*De institutione musica*" (*Sobre a formação da música*) expõem considerações sobre a "música como uma força que impregnava todo o universo", "um princípio unificador tanto do corpo e alma do homem quanto das partes do seu corpo" (cf. McKINNON, 1998, p. 137-143). Boécio se "apóia na doutrina pitagórica das consonâncias, e faz uso da matemática para racionalizar as consonâncias musicais e o princípio da divisão do monocórdio" (ABDOUNUR, 1999, p. 21). Esta obra reconta para o ocidente a famosa história pagã dos "martelos que batiam sobre o ferro em uma bigorna" (BOECIO, 2005, p. 37-39) e foi com ela também que a *música ocidental* aprendeu a famosa tipologia das *três músicas – mundana, humana et instrumentalis* – ilustrada aqui (FIG. 1.25) por uma miniatura de um "*Antiphonarium mediceum*" de c. 1300 (a partir de AUSONI, 2006, p. 12) sinteticamente comentada a partir de fontes diversas (BOECIO, 2005, p. 29-31; FUBINI, 1994, p. 93; GODWIN, 1990, p. 86; NUNES, 1997, p. 42; OLIVEIRA, 2010, p. 31-32; ROWELL, 2005, p.52; SAVIAN FILHO, 2007, p. 63-65; TOMÁS, 2005, p. 38-41; WISNIK, 1989, p. 96 e 213).

FIG. 1.25 - As *três músicas* de Boécio (*musica mundana, humana et instrumentalis*) em uma miniatura medieval



Inevitavelmente, foram inúmeras as *negociações* que permitiram a consolidação da *nova teoria musical*, ocidental e cristã. Uma delas foi uma obrigatória *conversão* da simbologia dos números gregos em uma *aritmologia católica*. Outra foi a necessária *eleição* (ou *invenção*) de um *nome da igreja* para ombrear o imenso prestígio do laico Pitágoras.

Santo Isidoro de Sevilha (c. 560-636) cuidou de escrever um capítulo das "*Etimologias*" (III,4) dedicado ao tesouro dos números: "Não se deve desprezar os números. Pois em muitas passagens da Sagrada Escritura se manifesta o grande mistério que encerram. Não foi em vão que se escreveu o louvor de Deus no

livro da Sabedoria (11,20): 'Dispusestes tudo com medida, número e peso'"(LAUAND, 2003, p. 43). Esta atenção se fez notória e com ela se deu a avassaladora *conversão* da *harmonia única do universo*. Se os pitagóricos diziam o "número é a causa de tudo", os *doutores da igreja* passaram a dizer:

> "Deus é a causa de tudo", afirmava Clemente de Alexandria. [...] Atanásio escrevia: "A Criação, como as palavras de um livro, mostra o Criador", o mundo é belo porque é obra de Deus! Mais tarde, entre os escritos medievais, a beleza passou de ser uma qualidade das obras divinas, convertendo-se em um atributo de Deus mesmo. Para o escolástico carolíngio Alcuino, Deus era a beleza eterna (*aeterna pulchritudo*). No apogeu da escolástica [...] Ulrich de Estrasburgo escreve: "Deus não só é o perfeitamente belo e o sumo grau da beleza, é também a causa eficiente, exemplar e final de toda beleza criada". [...] O mundo todo era belo porque tudo havia sido ordenado por Deus (TATARKIEWICZ, 2002, p. 161-162).

Em sintonia com esta concepção, as *resignificações* das proporções pitagóricos (1:1, 1:2, 2:3, 3:4, etc.) podem sem evocadas com o auxílio de uma passagem do colossal *De universo*: *sobre a natureza das coisas, as propriedades das palavras e o significado místico das realidades* (em vinte e dois volumes!) escrito pelo abade Rábano Mauro (c.784-856), o *Praeceptor Germaniae.* No Capítulo III do Livro XVIII: *De numero*, Rábano aborda *o significado místico dos números* com tal perícia teológica que o helênico *Tetraktýs,* o *triângulo decádico pitagórico* (1+2+3+4=10), pôde, perfeitamente, ser assimilado como um patrimônio legitimamente judaico-cristão.

> Os números, através de alegorias, mostram-nos muitos aspectos do mistério que devemos venerar. [...]
>
> O <u>número 1</u> [a nota fundamental]: Já o primeiro número, o um, indica a unidade da divindade. Dele se escreveu no Deuteronômio (6, 4): "Ouve, ó Israel! O Senhor teu Deus, é o único Senhor". (*Unus*, em latim, pode significar: um, um só, único ou uno. Assim, traduzimos: *Dominus unus*, que literalmente seria "Senhor um", por único Senhor). O um expressa também a unidade da Igreja e da fé. Daí que nos Atos dos Apóstolos (4, 32) se tenha escrito: "Eram um só coração e uma só alma" [...].
>
> O <u>número 2</u> [a oitava]: Já o dois diz respeito aos dois testamentos. Daí que em I Reis (6, 23) esteja escrito: "E fez dois querubins que tinham dez côvados de altura". Dois também são os mandamentos da caridade: "Estes dois mandamentos resumem toda a lei e os profetas" (Mt 22, 40). O dois expressa ainda as duas dignidades: a régia e a sacerdotal, figuradas por aqueles dois peixes que acompanhavam os cinco pães naquela passagem do Evangelho. O dois significa ainda os dois povos: os judeus e os gentios. Daí que em Zacarias (6, 13) se diga: "E haverá paz entre eles dois". Também o dois significa a união da alma e do corpo. Daí que o Senhor diga no Evangelho (Mt 18, 19): "Se dois de vós estiverem reunidos sobre a terra...". Sobre isso também fala o profeta Amós (3, 3): "Acaso podem dois andar juntos se não estão em união?" O dois prefigura também a separação entre os eleitos e os condenados, como diz o Senhor no Evangelho (Mt 24, 40): "Estarão dois no campo: um será tomado; o outro, deixado".
>
> O <u>número 3</u> [a quinta justa] é próprio do mistério da *Santíssima Trindade*, tal como se diz na Epístola de João (I Jo 5,7): "Três são os que dão testemunho". O três também representa o mistério da Paixão, Sepultamento e Ressurreição do Senhor. Daí que Oséias (6, 2) diga: "Dar-nos-á de novo a vida em dois dias; ao terceiro dia ressuscitar-nos-á e viveremos". O três exprime ainda a fé, a esperança e a caridade [...]. O três significa ainda os três tempos: o primeiro, antes da lei; o segundo, sob a Antiga Lei, e o terceiro, sob a graça. É por isso que se lê na parábola evangélica (Lc 13, 7): "Eis que já são três anos que venho buscar fruto da figueira e não o encontro". O três representa também as três formas do agir humano para o bem ou para o mal: pensamentos, palavras e obras. [...]. O três mostra ainda o tríplice modo de os fiéis professarem sua fé: como clérigos, monges ou no casamento. Dessa tríplice profissão na Igreja fala o Senhor por Ezequiel (14,20), dizendo: "Se estes três homens, Noé, Daniel e Jó, estivessem no meio deles não poderiam salvar por sua justiça nem seus filhos nem suas filhas, mas somente a si próprios.
>
> O <u>número 4</u> [a quarta justa]: O número quatro é próprio dos quatro Evangelhos, como diz Ezequiel (1, 4): "E no centro havia a semelhança de quatro animais". O 4 também significa misticamente as virtudes dos santos: Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança; que, pela liberalidade de Deus, revigoram as almas dos santos. Daí que o Evangelho (Mc 8, 9) diga: "E os que comeram eram cerca de quatro mil pessoas. Em seguida, Jesus os despediu". Quatro também diz respeito às quatro partes do mundo (os pontos cardeais) a partir das quais a Santa Igreja se reunirá. Daí que afirme o profeta (Is 43, 5): "Do Oriente conduzirei a tua descendência e do Ocidente eu te reunirei. Direi ao setentrião: 'Devolve-os!' e ao meio-dia: 'Não impeças!'". Do mesmo modo, o quatro pode simbolizar os 4 elementos dos quais é formado o corpo humano, pois principalmente deles depende a força e a subsistência do corpo. Com efeito, no Evangelho está escrito que o paralítico no leito era transportado por quatro.

> O número 10 [a oitava]: O dez é o número do Decálogo (os dez mandamentos da lei de Deus). Por isso o Salmista (Sl 32, 2) diz: "Entoar-Te-ei hinos na harpa de dez cordas". É também o número da perfeição das obras e da plenitude dos santos, o que é simbolizado por aquelas dez cortinas que, por ordem do Senhor (Êxodo 26,1 e ss.: "Farás o tabernáculo com dez cortinas..."), foram feitas no tabernáculo do testemunho (cf. Êx 25, 16)." (RÁBANO MAURO apud LAUAND, 2003).

A escolha de um *novo personagem antigo* recaiu sobre o hebreu Jubal (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 373; KEPLER, 1997, p. 130). E tal dupla – o *músico-teórico* Pitágoras e o *músico-prático* Jubal – sinaliza a assimilação medieval de uma distinção de raízes platônicas que, amplificada por Boécio, ainda ressoa em nossos ouvidos: em uma *esfera*, a música é entendida como meio privilegiado para a ascese mística, mas em um *círculo* mais baixo, a música, *demasiadamente humana*, é causa de emoções desordenadas e, por conseguinte, um instrumento incitador de degenerescência.

Jubal – o *primeiro músico* citado na Bíblia (Gêneses 4:21) – é um descendente direto de sexta geração do cruel Caim, aquele filho de Adão e Eva que matou o irmão Abel e que, por punição, foi condenado a uma *vida errante*. Jubal é um dos filhos de Lamec (dito "o perverso", o descendente que supostamente teria assassinado Caim).

> Lamec tomou para si duas mulheres: o nome da primeira era Ada e o da segunda Sela. Ada deu à luz Jabel: ele foi o pai dos que vivem sob tenda e têm rebanhos [pastores]. O nome de seu irmão era Jubal: ele foi o pai de todos os que tocam lira e charamela [músicos]. Sela, por sua vez, deu à luz Tubalcaim: ele foi o pai de todos os laminadores em cobre e ferro; a irmã de Tubalcaim era Noema (Gênesis, 4:19-22).

Nas notas de rodapé que, na Bíblia de Jerusalém, comentam esta descendência "apenas artificialmente" ligada ao nome de Caim, podemos ler que o Caim (com seu filho Enoque) foi "o construtor da primeira cidade" (fato que, segundo determinadas interpretações teológicas, associa os *tormentos* da "vida urbana" ao *castigo* ou *danação* deste primeiro homicida) e, com isso, Caim seria também

> o pai dos pastores, dos músicos, dos ferreiros e das meretrizes, que provêm às comodidades e os prazeres da vida urbana. [...] As três castas dos criadores de gado, dos músicos e dos laminadores ambulantes são ligadas aos três pais, cujos nomes fazem assonância e recordam os ofícios de seus descendentes: Jabel (conduzir); Jubal (trombeta); Tubal (nome do povo do norte, região dos metais); Caim significa laminador em outras línguas semitas. Noema, "a alegria", "a amada", poderia ser epômino de uma outra "profissão" sobre a qual o texto se cala (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981, p. 37).

Como se sabe, tais simbologias e associações, com variações e desdobramentos, repercutem no caldo grosso da cultura musical ocidental. Conforme Abromont e Montalembert (2001, p. 373), na teoria musical culta que vai de um Santo Isidoro († c.636) até um Praettorius (†1621), Jubal e Pitágoras são mencionados juntos como "*inventores musicae*" (os inventores da música). Santo Isidoro defende que o surgimento da música sonora (a *arte*, a *prática*) se deve ao personagem Jubal, enquanto que a descoberta de seus princípios (a *teoria,* a *especulação*) se deve ao diligente Pitágoras.

Conforme McKinnon (1998, p. 246), no século XIII o teórico Aegidius de Zamora em seu "*Liber artis musicae*" acentuou o vínculo lembrando que o grego Pitágoras deduziu as bases da música a partir do som dos martelos na bigorna e que o bíblico Jubal pertencia a uma casa de ferreiros (os laminadores descendentes de Tubal-Caim). O século XVIII, reorganizando os nomes dos personagens que inventaram a música, pôs fim às especulações anteriores concernentes à dimensão mítica ou histórica de Jubal, um *nome* hoje menos lembrado.

FIG. 1.26 - Jubal, Pitágoras e Filolaus estudam as proporções sonoras



Tais histórias se conservam numa rica *iconografia moral* que se espalhou em livros de teoria, sermões, iluminuras, emblemas, alegorias, vitrais, igrejas, elogios, etc. A FIG. 1.26 reproduz uma célebre gravura que ilustra o "*Theorica musice, liber primus*" de 1492 de Gafori. Nela vários momentos, personagens e simbologias pitagóricas e cristãs estão representadas. Vemos Jubal acompanhado pelos laminadores que trabalham o metal. Vemos Pitágoras aferindo as consonâncias matemáticas em vários experimentos. E também o sábio Filolaus, o filósofo mediador que teria possibilitado o vínculo entre o *pitagorismo* e Platão.

Como *maestro di capella* da Catedral de Milão (onde se tornou amigo de Leonardo da Vinci) o teórico e compositor italiano Franchino Gafori (1451-1522) teve a seu dispor alguns dos mais importantes tratados musicais gregos (Platão, Ptolomeu, Aristides Quintiliano, etc.), e incorporou boa parte destes conhecimentos em suas obras. Dentre as quais se destacam o "*Theoricum Opus*" de 1480 revisado como "*Theorica musice*" em 1492, o "*Practica musice*" de 1496 e o "*De harmonia musicorum instrumentorum opus*" de c. 1500 (impresso em 1518). Proficiente tanto em música especulativa quando prática, Gafori notabilizou-se como o primeiro teórico a produzir um número substancial de escritos que foram impressos. Com isso, sua influência perdurou por séculos alcançando todo o mundo ocidentalizado.

Gafori se destaca entre os principais teóricos adotados na península ibérica e, conseqüentemente, também adotados pelos eruditos luso-brasileiros. Seu "*Musice utriusque cantus practica*" de 1497 está na lista de obras citadas no "*Discurso apologético*" (1759-60) do Padre Caetano de Melo Jesus, compositor brasileiro ligado à elite letrada do Arcebispado da Bahia. Esta menção ao trabalho de Gafori numa *bibliografia* em que figuram diversos neoplatônicos notáveis (Athanasius Kircher, Pietro Cerone, Zarlino, etc.) dá indícios de *ressonâncias boecianas* da *Harmonia Universal* naquele Brasil do século XVIII (cf. BINDER e CASTAGNA, 1996; FREITAS, 2006; LANDI, 2006, p. 24; STEVENSON, 1968, p.35).

A representação da *harmonia celestial* que aparece como página de rosto do "*Practica musice*" de 1496 de Gafori (uma xilogravura de Guillaume del Signerre, o tipógrafo francês que viabilizou o uso de ilustrações, gráficos e exemplos nos tratados musicais impressos) tem sido uma gravura favorita entre os historiadores da mística dos números musicais. Os comentários acrescidos na FIG. 1.27 baseiam-se em Adkins (1963, p. 462-463), Cotte (1995, p.39), D'Indy (1912a, p. 18-19), Godwin (1990, p. 183), Haar (1974, p. 7), Herlinger (2006, p. 182-183), Reyes (2002, p. LVI-LIX) e Rowell (2005, p. 67). Sobre as designações de origem grega (*Mése*, *Lichanos*, *Parhypate*, etc.) ver Cohen (2006, p. 320), Grout e Palisca (1994, p. 24), GUILLÉN (2005, 233-238), Mathiesen (2006, p. 118), Rocha (2009, p. 147-150), Rousseau (2007) e Waizbort (in WEBER, 1995, p. 63-64). O capítulo 12 do livro IV do "*De harmonia...*", no qual o próprio Gafori comenta os significados desta figura, encontra-se em Tomlinson (1998, p. 390-394).

Cerca de um século e meio depois, encontramos outra célebre representação *cosmogônica* – reproduzida na FIG. 1.28 a partir dos comentários de Cotte (1995, p. 21) – em uma das mais extraordinárias publicações da *musica theoretica* dos anos do *grande racionalismo clássico* na França. Trata-se do supra mencionado "*L'Harmonie Universelle*" do padre jesuíta, filósofo, matemático e músico teórico Marin Mersenne (1588-1648), publicado entre 1636 e 1637. Ao lado dos trabalhos de Descartes, Kepler e Kircher, este *Harmonia* de Mersenne também procura "uma sistematização mais racional do universo sonoro, valendo-se de uma investigação que traga à luz as leis intrínsecas do som, sua autonomia e, sobretudo, os modos por meio dos quais se explicam os efeitos que exerce sobre o espírito humano, fim último da música" (FUBINI, 1994, p.169). Sobre os usos simbólicos e religiosos do *monocórdio* ver Adkins (1963, p. 422-474).

Silenciosamente "a canção de Pitágoras" (HOFSTADTER, 2001, p. 607) ainda se faz ouvir em nossa vida cotidiana. Um *ressoar*, p.ex., é a palavra "sirene" e sua correspondente denotação de *sinal sonoro de autoridade inquestionável*. Platão descreve que, "Sentada sobre as esferas, que giravam conforme freqüências diferentes, cada uma das oito Sirenas emitia uma nota e [...] de todas as oito [...] uma só harmonia soava" (PLATÃO, *A República*, 617a-d apud CORRÊA, 2003, p.38). As Sirenas – ou as variantes *Sereias*, *Musas, Cantoras divinas* ou *Plêiades* – são justamente as figuras mitológicas femininas que emitem a sobrepujante *ordem sonora* inviolável e imutável da *Harmonia das Esferas.* Outro caso é a expressão "quinta-essência" que usamos para "o que há de mais refinado, de mais precioso", que é justo a expressão que Aristóteles empregou para se referir ao *elemento etéreo* que compõe as *esferas celestes*, distinto em sua quase imaterialidade dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar) que constituem os corpos densos no mundo abaixo dos planetas (HOUAISS, 2001).

FIG. 1.27 - A representação da harmonia celestial no "*Practica Musicae*" de Gafori, 1496

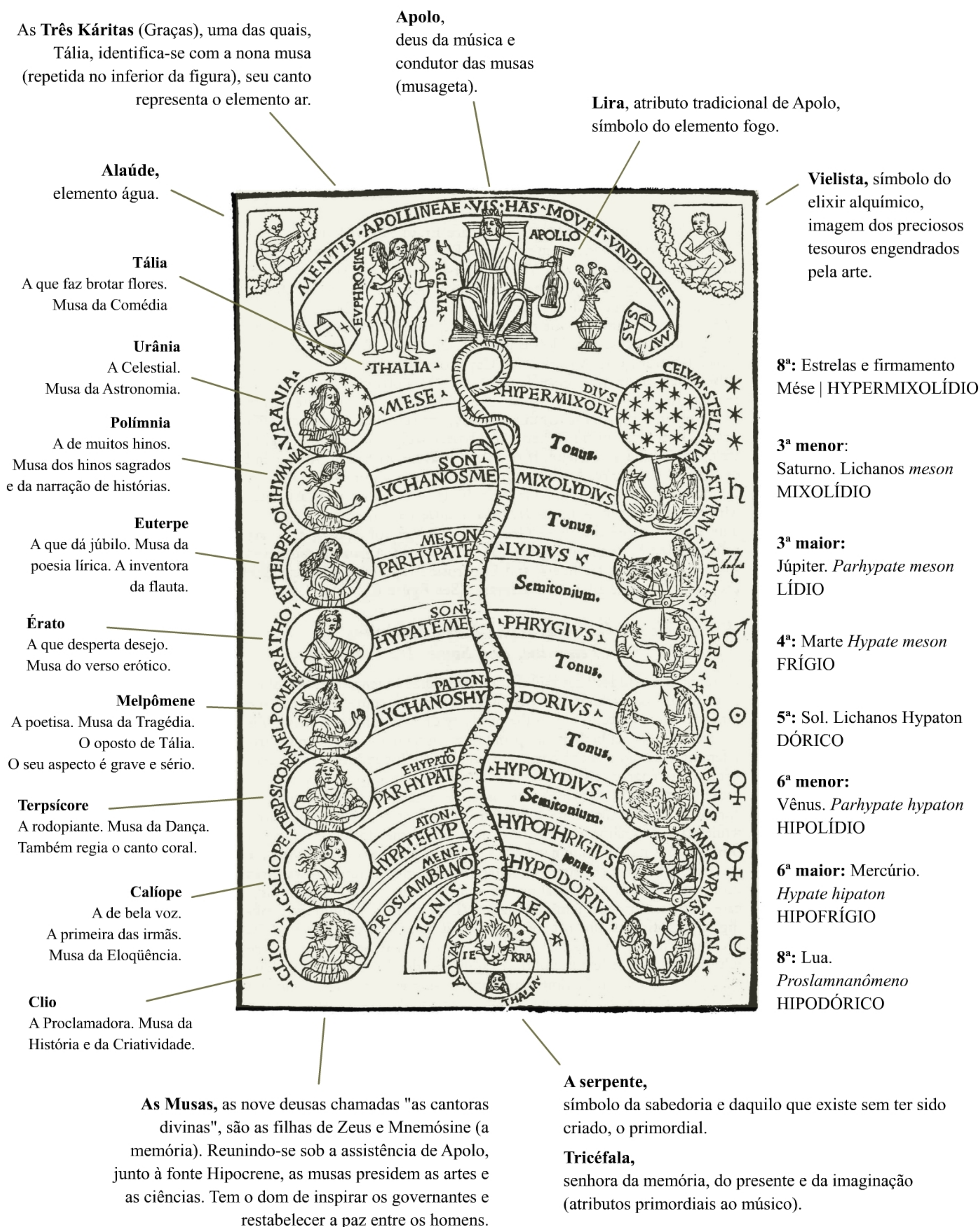
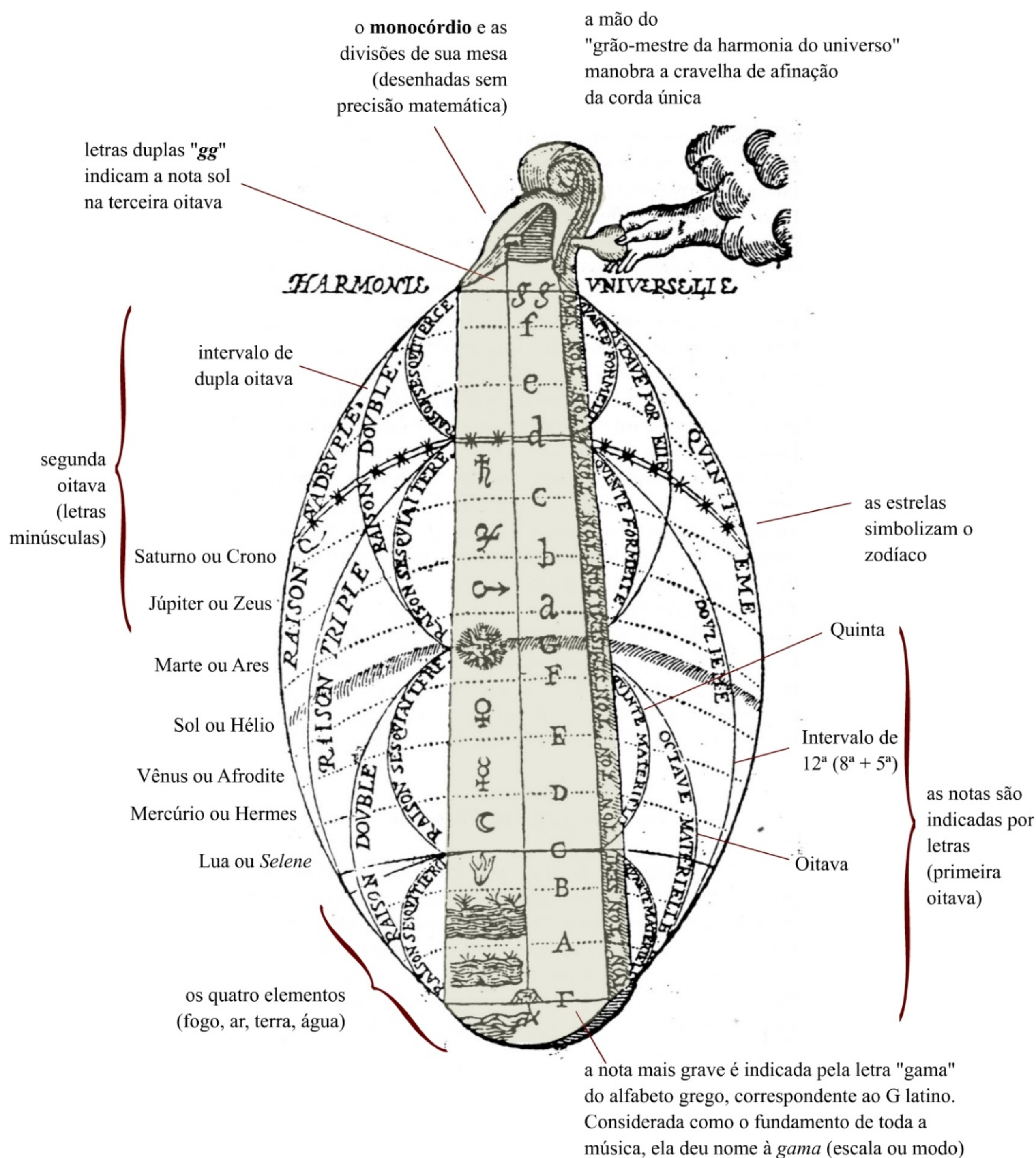


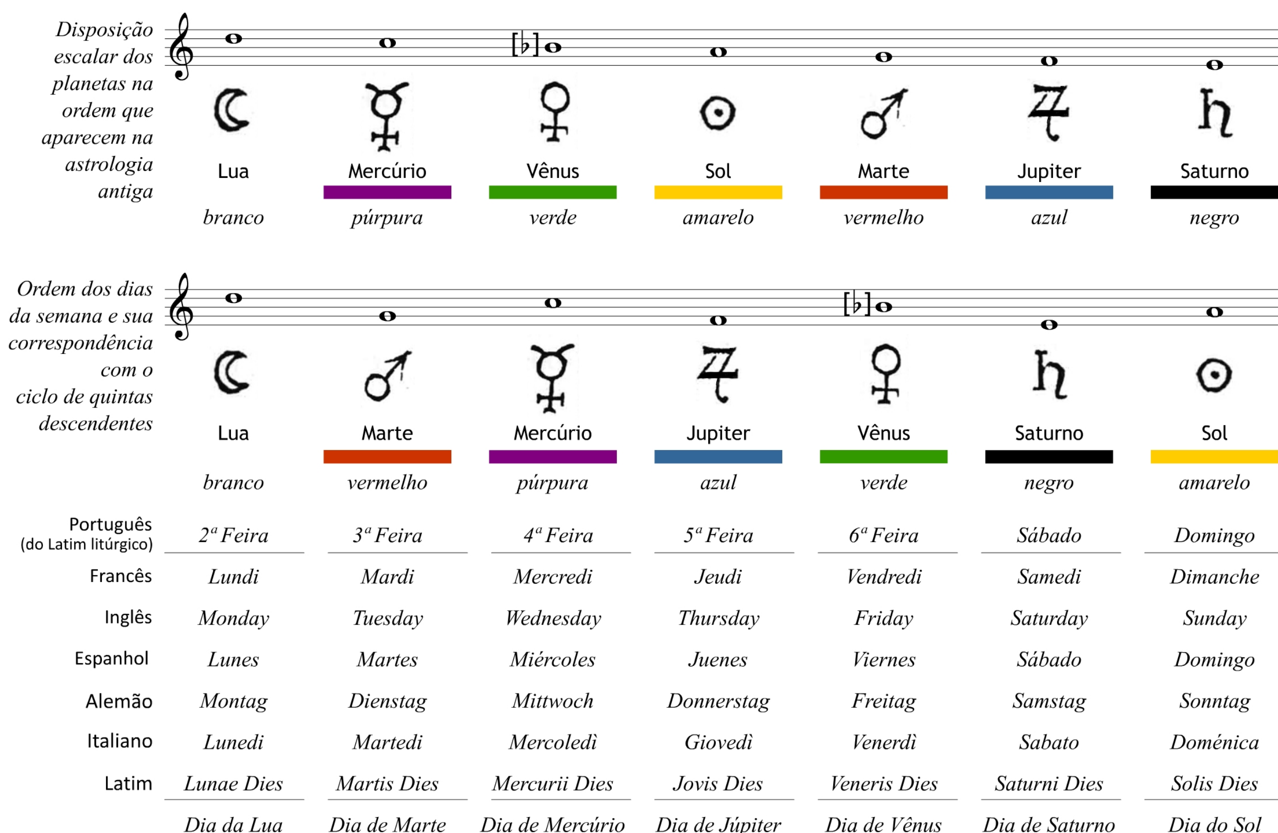
FIG. 1.28 - A representação da harmonia universal segundo Mersenne, 1636-37



Outro dos acordos residuais desta antiga *harmonia cósmica*, este literalmente impregnado em nosso dia a dia, conserva-se na convenção que usamos para ordenar (harmonizar, contar) os dias da semana (cf. COTTE, 1995, p. 25; GODWIN, 1990, p. 354; QUETGLAS, 2001; WISNIK, 1989, p. 97).

> se tomarmos uma das interpretações da primitiva escala de sete sons [cf. FIGURAS 1.27 e 1.28] relacionando-os com os planetas na ordem que aparecem na astrologia tradicional, veremos que a sua distribuição pelos setes dias da semana [FIG. 1.29] corresponde a um critério musical por saltos de quinta [descendentes, numa progressão semelhante a de um ciclo de dominantes] (WISNIK, 1989, p. 97).

FIG. 1.29 - Correspondência dos *planetas* com os *dias da semana* conforme a eqüidistância e infinitude do harmonioso círculo de quintas



Toda essa rede de assuntos da *harmonia das esferas* colabora para o entendimento de algumas das razões que fazem com que nossa *disciplina* seja vista, por alguns, como algo dos campos das matemáticas e das físicas, das coisas quantitativas e exatas. Enquanto que para outros, inclusive por isso mesmo, a harmonia se mostra como algo que pertence ao qualitativo e nada exato campo das humanidades, das coisas da cultura e da arte. Colabora também, no caso do presente estudo, para a compreensão das formantes da idéia moderna de *tons vizinhos* e da correlacionada expansão romântico-expressionista e popular rumo aos *lugares afastados*. E tudo isso nos ajuda ainda a ir recolhendo evidências de que *a harmonia* (no sentido *tonal* ou noutros) nem sempre se viu pretensamente absoluta, pura e independente (desfuncionalizada) da relação com as demais coisas do universo. A inveterada e incomensurável *musica mundana* nos permite ouvir como as questões da *harmonia*, extrapolando muitíssimo *as especificidades musicais*, nem sempre se fecham em si mesmas.

* * *

[47] A visualização é hipotética e, evidentemente, parcial. Nos ciclos de *modalidade menor*, os *acordes/graus* modificados pelas escalas *harmônica* e *melódica* (como detalha a FIG. 1.1) não são indicados aqui. Em todos os ciclos de *modalidade maior são* possíveis expansões por *empréstimo modal*, *mediantes* e *submediantes* que também não são indicados neste nível de esquematização. E mais, esta visualização não contempla os *meios de preparação* (*dominantes secundárias*, progressões cadenciais tipo *dois cinco*, etc.) que afasam e aproximam estes tantos acordes e regiões.

* * *

[48] O VOCÁBULO "*KLANG*". Conforme Mooney (2008), entre os teóricos austros-germânicos da segunda metade do século XX (tais como Hauptmann, Helmholtz, Oettingen, Riemann, etc.) o vocábulo "*Klang*" (*sonoridade* ou *som musical*) é usado tanto no sentido geral de "som composto" quanto com o significado específico de "acorde". Na "análise" de uma peça de Schubert, Koellreutter (1980, p. 50) assim emprega o

vocábulo: "Chama atenção, especialmente, a vida própria que, nessa composição, adquire o "*klang*", ou seja, a qualidade sonora da harmonia".

Tal superposição de sentidos (nota, acorde, timbre, sonoridade, etc.) reflete a proximidade entre *teoria musical* e *acústica musical* típica da época quando estes teóricos da chamada "*Naturklangtheorie* (teoria do som natural) – a idéia de que os harmônicos seriam um modelo, dado pela natureza, das relações sonoras musicais" (RIEMANN apud WAIZBORT, 1991, p. 42), comprometidos com a racionalização científica da tonalidade, usavam um só termo para designar os *sons* em seus estados *naturais* ou *artísticos*.

Esta proposital ambigüidade – que se conserva na convenção dos dois pontos depois de uma cifra para indicar acordes, regiões ou tonalidades – tem atormentado as traduções dos termos musicais germânicos para outras línguas e, por vezes, encoberto valores subentendidos em alguns termos típicos da Harmonia funcional (tais como: "*oberklänge*", "*unterklänge*", "*hauptklänge*", "*nebenklänge*", "*zusammenklang*"). Cf. Dahlhaus e Eggebrecht (2009, p. 143), Mickelsen e Riemann (1977, p. 4) e Rehding (2008, p. 189-196).

* * *

[49] DA SÍNDROME DA ANÁLISE PARAMÉTRICA. Temos uma tradição de falar de maneira *paramétrica* das qualidades afetivas das *coisas que são postas juntas* (*compostas*) em música: tal acorde *é* assim ou *é* assado; tal harmonia *é* misteriosa; o modo menor *é* acabrunhado; o maior *é* radioso; etc. De modo similar, temos toda uma *mecânica de identificação estereotipada* para o ritmo, o andamento, o timbre, a tessitura, etc. Mas isso não deve nos confundir dando uma idéia de que tais *atributos e sentidos* existem e*m sí*, de maneira unívoca, específica e permanente: o fagote *é* brincalhão! a *nona menor* é dolorida! etc. Esse risco de confusão (ou ilusão) entre uma *representação codificada* e uma *propriedade inerente* é antigo. Na teoria moderna convivemos com ele pelo menos desde os tempos da "*Affektenlehre*" – a "*teoria dos afetos*, que não é outra coisa senão a *Retórica* da nova linguagem harmônico-melódica" (FUBINI, 1994, p. 170) – como ilustram essas passagens emblemáticas (que nos serão úteis na caracterização da *harmonia tortuosa* no decorrer do presente estudo):

> Se, por exemplo, a alegria é sentida como uma expansão dos nossos impulsos vitais, é sensato e natural deduzir que a melhor maneira de expressar este afeto é com os intervalos maiores a aumentados. Por outro lado, sabendo que a tristeza provoca uma contração destas forças sutis no nosso organismo, deduz-se facilmente que para ela são mais adequados os intervalos menores e diminuídos (MATTHESON apud JANK, 2007, p. 7).

> A dissonância do semitom [para Kircher, "*Musurgia universalis*", 1650] é considerada útil para retratar afeições tristes, não apenas por suas proporções "imperfeitas" e "dissonantes", mas também por seu pequeno escopo ou abertura. As várias dissonâncias, particularmente quando se movem lentamente, também causam o enfraquecimento e lentidão dos *spiritus animales*, finalmente até causando suas sufocações. Essa condição não natural é refletida por um pulso não-natural, lento, fino e fraco, resultando numa afeição de sofrimento e tristeza. Werckmeister continuou este pensamento explicando que a fraqueza dos *spiritus animales* torna mais difícil a entrada destes aos sentidos e intelecto (BARTEL apud OLIVEIRA, 2010, p. 35).

Contudo, como os comentaristas especializados salientam, mesmo que o conteúdo afetivo possa ser reconhecido em ou referenciado através de um *parâmetro isolado* (características dos modos e tonalidades; intervalos e figuras rítmicas; dissonâncias e ornamentos; indicações de caráter e tempo; compasso, dinâmica, articulação, fraseado; características estereotipadas das danças; sentido do texto; figuras retóricas; etc.) todos esses recursos, separados ou em conjunto, *são desprovidos de uma significação em si, inequívoca e definitiva*, o que não nos permite definir qualquer relação de causa e efeito entre música e afetividade de maneira simples e definitiva (cf. LÓPEZ-CANO, 2000, p. 59-69; MERSIOVSKY, 2005, p. 154). Quando confrontada com o repertório toda essa *estereotipia afetiva* que estamos tentando mencionar, ultrapassa sua limitada aparência de *ordem expressa*, *lei rígida* ou *receita exata e inviolável* que os músicos seriam obrigados a *obedecer cegamente*. Muito ao contrário, tais *referências afetivas* se mostram mais como estímulos capazes de provocar combinações sugestivas e alimentar as mais inventivas associações de idéias. Essa padronização de *clichês afetivos* em todos os

âmbitos musicais (contorno rítmico-melódico, texturas, progressões harmônicas, instrumentação, etc.) é um indício de que a *poética tonal* se consolidou em algo *com o qual*, ou *através do qual*, tanto o público como os músicos podem produzir e compreender um imenso número de enunciados musicais (com ou sem palavras), mesmo aqueles que não foram por eles ouvidos ou pronunciados anteriormente, sem que essas formulações sonoras caiam em algum vazio de significação.

Essa *maneira cifrada* (reducionista, codificada, estereotipada, parcial e paramétrica) de pensar e "analisar", ou esse método de "síntetizar" – lembrando que, no cartesianismo e no leibnizianismo, "síntese" é o "método cognitivo usual na investigação de realidades sensíveis e inteligíveis, que, partindo da evidência imediata dos fragmentos de um objeto, alcança uma formulação teórica de sua totalidade, indo da constatação de elementos simples à explicação de combinações complexas" (HOUAISS) – os compostos musicais, chega até nossos dias também como uma resultante, um tanto imprevista, daquela *concepção romântica* do "organicismo" na arte e na crítica musical já comentada nas notas acima.

Assim, se a direção (a *expressão*, a *intenção*, o *sentido*, o *afeto*, a *atitude*, o *estilo*, o *gênero*, etc.) da harmonia é uma, então sabemos de ante mão que essa *direção* não será *indecorosamente* contrariada pela melodia, pela letra, pela articulação, pela dinâmica, pela orquestração, pelo ritmo ou quaisquer outros parâmetros musicais. Aprendemos que, sendo um *organismo vivo*, a obra musical é um sistema de elementos materiais e ideais *organizados* e inter-relacionados como se suas componentes, por força de uma *lei natural*, sempre interagissem fisiologicamente executando conjuntamente os diversos processos, causas e efeitos, necessários à consecução daquele "senso de unidade e integridade das grandes obras da música [européia e, em especial, austro-germânica] dos séculos XVIII e XIX" (ROSEN, 2004, p. 207).

Quando fazemos conjecturas paramétricas agimos como um médico que recorre a um *exame de sangue* para averiguar como vai o nosso estômago. As coisas estão ligadas (a princípio não é preciso examinar literalmente o estômago), se a hipótese analítica se confirma em um parâmetro podemos confiar: "com certeza" o resultado se confirmará em todos os demais componentes do *organismo*. Tal cultura *analítica* muito contribuiu para a consolidação da *harmonia* e da *análise harmônica* como matérias importantes. Mas, por outro lado, também contribuiu para isolá-las dos contextos intrincados em que se inserem.

Mesmo que a *hipótese organica* se mostre válida para muitas produções da cultura da tonalidade harmônica, vale insistir que, nos estudos e na crítica da música popular devemos atentar para o fato de que – num mundo tão imenso de colagens, de culturas pós-pop, de produção industrializada da música, de funções musicais tercerizadas, de processos de criação coletiva em sociedades muito desiguais e fragmentadas, etc. – nem sempre, quase nunca, as coisas estão propriamente *sintetizadas*, *organicamente coesas* e *fisiologicamente unificadas*, e nesse caso, as análises harmônicas (tradicionais, germânicas, escolares) podem *perfeitamente* não se fechar, não se bastar e nem tão pouco dar conta de explicar a música como um todo.

* * *

[50] O verbete "*chromatique*" de Rousseau foi sugerido pelos comentários de Lévi-Strauss (1991, p. 267-268). Para uma discussão geral a respeito do *cromatismo na cultura tonal* ver Baker (1993), Meyer (2001, p. 225-229) e Salzer e Shachter (1999, p. 177-191),

* * *

[51] SONS MUSICAIS E AFEIÇÕES HUMANAS. Um registro que documenta essas conhecidas *associações* entre os sons musicais e as afeições humanas nos tempos que antecedem a tonalidade moderna (e assim, antecedem também a consolidação dos termos "maior" e "menor") aparece em "*L'Insituzioni harmoniche*", célebre tratado musical publicado em 1558 em Veneza, de autoria do padre, teórico e compositor Gioseffe Zarlino (1517-1590). No capítulo XXVI da terceira parte vamos ler:

> Se não é lícito aos poetas compor uma comédia baseada em versos trágicos, tampouco é lícito no caso da música que uma coisa se acompanhe pela outra, ou seja, a harmonia pelas palavras fora de propósito. Não convém então, que, em relação com uma matéria de caráter alegre, usemos uma harmonia triste, nem que

> em relação com uma matéria de caráter fúnebre que inunda de lágrimas, usemos uma harmonia alegre e ritmos velozes. É necessário, pelo contrário, que se faça uso de harmonias alegres e ritmos velozes para as matérias alegres, assim como de harmonias tristes para matérias tristes, na medida em que se faça cada coisa com sua devida proporção. [...] Devo advertir também que, ao acompanhar na medida do possível cada palavra, onde essa expresse aspereza, dureza, crueldade e amargura e coisas parecidas, as harmonias devem expressar um conteúdo similar: deve ser dura e áspera. Igualmente quando algumas palavras expressem pranto, dor, suspiros, lágrimas e coisas parecidas, a harmonia deverá estar plena de aflição (ZARLINO apud TOMÁS, 2005, p. 60).

Outras passagens nas quais Zarlino cuida desse tipo de *ajuste* podem ser lidas em Fubini (1994, p. 133-134) e Grout e Palisca (1994, p. 238). Para uma leitura mais atual a respeito das *qualidades afetivas do modo menor na música ocidental*, bem como sobre a inter-relação entre *afetividade*, *cromatismo* melódico e harmônico e o *modo menor* na teoria e na cultura européia, ver Meyer (2001, p. 230-235).

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 2

[1] Citado e comentado em Tatarkiewicz (1991, p. 374 e 377).

*   *   *

[2] Discorrendo sobre a relação de *complementaridade* dos intervalos de quarta e quinta (relação de *complementaridade* que está na base do *mito tonal* moderno que vê o **IV** grau como uma espécie de *complemento* ao **V** na missão de afirmar o **I**) o filósofo René Descartes, em seu "*Compendium musicae*" de 1618, considera que a quarta "pode ser chamada a sombra da quinta, porque a acompanha continuamente" (DESCARTES, 1992, p. 79). Rameau, em seu "*Traite de L'harmonie*" de 1722 (1986, p. 11; 1971, p. 14), recupera essa frase de Descartes que, como mostram Flores, Gabilondo e Gallardo (1992, p. 79), parece uma reformulação de uma colocação do teórico espanhol Francisco de Salinas (*De musica libri septem*, 1577, p. 55-56), para quem "a quarta gosta de estar acompanhada da quinta, mais perfeita, como a vinha pelo olmo e a mulher pelo homem".

*   *   *

[3] Por que crença? "Porque são coisas ou idéias em que acreditamos sem questionar, que aceitamos porque são óbvias, evidentes" (CHAUÍ, 2006, p. 13).

*   *   *

[4] DO DEVER DA HARMONIA DE MOVER E SACUDIR OS AFETOS DO PÚBLICO. No vocabulário atual vários termos, imagens e analogias empregadas na descrição dos fenômenos da harmonia – tais como: *movimento, repouso, afastamento, preparação*, *ponto de partida, lugar de chegada*, o acorde "*que leva para*", a progressão que "está indo para", "a tensão é a força motriz da harmonia", etc. –, expressam relação com a idéia de que "a música se movimenta no tempo visando chegar a algum lugar" (LANCIA, 2007).

Uma das matrizes desse "mover" se encontra em um *ideal artístico e musical* que, desde os primórdios da chamada época Barroca vem nos ajudando a encontrar *palavras pensantes* para falar e escrever sobre música: a *arte em movimento*, ou a *arte do movimento*. Com isso, procurando realçar *raizes modernas* dos fundamentos teóricos da harmonia *contemporânea* (i.e., recuperar algo de sua proveniência setecentista, seicentista, quinhentista e até mesmo quatrocentista), importa notar na doutrina das *progressões* de Rameau aquela intenção de "mover e sacudir os *afectos* do público" (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 35) defendida por diversos personagens da sua era.

Expressões como "*Affectus exprimire*" e "*Musica movet affectus*" já aparecem em Aristóteles, e Diógenes Laécio, lembrando lições de Heráclito, dizia – "o movimento determina toda a harmonia do mundo" (in MENEZES, 2002, p. 400). Tais convicções foram revitalizadas pelo teórico e compositor franco-flamengo Johannes Tinctoris (1435-1511) em seu "*Complexus effectum musices*" escrito em 1473-1474 (GATTI 1997, p. 28). Posteriormente, tratadistas dos séculos XVI ao XVIII se apropriaram desses termos e expressões para descrever a função de *mover* atribuída à música. Para assinalar algo dos vínculos (artísticos, históricos e filosóficos) entre o *affectus movere* do mundo de Rameau e seu antecessor *affectus exprimere* do mundo de Tinctoris, é ilustrativa uma passagem na qual o pintor e arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472), que como vimos é um dos vultos do renascimento florentino, em seu "*De pictura*" (c.1435) tece considerações a respeito destes *movimentos invisíveis* na música e na pintura, mas que, *por simpatia*, figuram na *alma* e no *temperamento* daqueles que têem olhos e ouvidos para os movimentos encantatórios que se realizam nas artes: "A pintura comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente o seu movimento de alma. Faz a natureza [...] com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e soframos com os que sofrem" (ALBERTI, 2009, p. 114).

Para Palisca (1991, p. 1-7), embora o Barroco compreenda um largo período de tempo (segundo o autor, aproximadamente, "de 1580 a 1750") abarcando diferentes fases e manifestações distintas em contextos muito diversos, podemos encontrar um "ideal barroco" (um elo unificador nesta enorme variedade) na fé subjacente *no poder da música* ou, mais precisamente, no *dever da música de mover os afetos*. O

affectus movere é uma crença que determina decididamente o estilo musical no qual a *tonalidade harmônica* floresce e se consolida, pois, desde as últimas décadas do século XVI, *o despertar os afetos* pode ser considerado o principal objetivo da poesia e da música centro-européia. Para Palisca, da muita teoria que se produziu a respeito dos *afetos* ao longo dos séculos XVII e XVIII o estudo mais completo é o tratado "As Paixões da Alma", de 1649, de René Descartes (1596-1650), a última obra escrita por este filósofo que já foi chamado de "a consciência do seu século" (LOCKE, 1935, p. 423). Justamente *o século da consolidação da tonalidade harmônica*. No entanto, as reflexões de Descartes sobre os *afetos e a musica*, começam bem antes. Já no primeiro parágrafo do "Compêndio de Música" ("*Compendium musicae*" ou "*Abrégé de la musique*") de 1618*,* escrito ainda em latim por um jovem de apenas vinte e dois anos, encontramos o emblema desse *ideal renascentista-barroco*: o objeto da música é o som e "sua finalidade é deleitar e em nós provocar diversas paixões" (DESCARTES, 1992, p. 55). Flores, Gabilondo e Gallardo (1992, p. 55) sublinham: não se trata de um mero "deleitar" (a pura sensação ou sentimento aprazível), "a complicada relação entre música e as paixões é a chave de sua possível inteligibilidade".

Com variações a famosa *fórmula* inaugural evocada por Descartes aparece em vários textos da época. Algumas referências: Giulio Caccini (1551-1618) em sua "*La Nuove musiche*" (1601) afirma que "a finalidade do músico" é a de "deleitar e mover o afeto da alma" (cf. FEDERICI, 2009, p. 30). O teórico e compositor alemão Michael Praetorius (1571-1621) no seu "*Syntagma musicum, iii*" (1618) advertiu que o cantor não deve simplesmente cantar, mas sim interpretar com arte e graça a *fim de mover o coração e os afetos do ouvinte*. O teórico italiano Cesare Crivellati (falecido em 1624) em seu "*Discorsi musicali...*" (1624) dedica um capítulo ao "*Come com la musica si possa movere diversi affeti.*" O escritor inglês Charles Butler (1560-1667) no seu "*Principles of Musik*" (1636) defende que a música é a arte de modular notas na voz ou instrumentos, que tem grande poder sobre os afetos da mente e, por diferentes meios, produz diferentes efeitos em que a ouve. O teórico holandês Joan Albert Ban (c.1597-1644) em seu sistema de "*musica flexamina*" (i.e, *música que comove a alma*, 1637) afirma que "a finalidade da música é educar, deleitar e comover" (mover fortemente, agitar com força; deslocar). O teórico alemão Johann Neidhardt (1585-1639) em seu "*Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*" (1706) defende que a meta da música é fazer sentir todos os afetos através dos simples tons e ritmos das notas, como o faz o melhor orador. Outra formulação enfática aparece numa passagem em que, no "*Der vollkommene Capellmeister*" ("O mestre-de-capela perfeito", de 1739), o compositor e teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764) escreve: "tudo o que ocorra sem elogiável afeto [na música], pode ser considerado como nada, não faz nada e não significa nada" (BUELOW, 2001, p. 270; LÓPEZ-CANO, 2000, p. 40). Sobre os vínculos entre Matheson e Descartes ver Gatti (1997, p. 17 e 18) e Persone (1996, p. 61). Conforme Persone (p. 67-68), Matheson usa diferentes termos mais ou menos sinônimos que complementam o entendimento da noção: *affekt* (afeto), *leidenschaft* (paixão), *passion* (paixão), *neigung* (inclinação), *gemütsneigung* (afeição), *bewegung* (emoção), *temperament* (temperamento).

Com o correr dos séculos XVIII e XIX o ideal barroco do *movere li affeti* se diluiu e se transformou deixando marcas na supracitada *idéia* geral de que "a música é essencialmente movimento" (LARUE, 1989, p. 1). Tal *communis opinio*, conforme Dahlhaus (2003, p. 114), nos ensina que "a música é movimento ressoante", que das "seqüências sonoras" emana uma *hipotética energia* "chamada por August Halm 'vontade' e por Ernst Kurth 'força'", que o "movimento se impõe peremptoriamente na audição musical" e que "o fenômeno do movimento está intimamente conexo com o do espaço". Esse "hábito de falar de um espaço sonoro", resíduo do neoplatonismo, criou raízes na gíria especializada (intervalos são "distâncias", alturas e durações são duas "dimensões", melodias estão "acima" do baixo, falamos em "regiões", em "áreas tonais", em "tons vizinhos" e em "tonalidades distantes", em "movimentos de afastamento ou aproximação", etc.). E, em alguma medida, as repercussões destas tantas metáforas ajudaram a compor as máximas da chamada *harmonia funcional*. Diversos comentaristas (cf. NOGUEIRA, 2009) reconhecem que essa *communis opinio* é algo próprio e "dominante no pensamento musical ocidental" (LANCIA, 2007):

> Por causa de sua estrutura e seus padrões bem demarcados – embora não necessariamente óbvios – e também por causa de nossa experiência prévia com sua gramática e sintaxe, percebe-se que tal música [tonal e harmônica] tem direção e metas com propósitos. Na medida em que ouvimos, fazemos previsões – ainda que inconscientes – a respeito de para onde a música está indo e como chegará lá (MEYER apud LANCIA, 2007).

> Desde o começo do século XVII, a música ocidental tem sido caracterizada por desenvolvimento lógico causal e por um clímax como o momento de finalidade teleológica. Através de contradições que são integradas dialeticamente – através da harmonia, melodia, ritmo, densidade e intensidade, etc., – a obra cria uma tensão fisiológica que cresce em direção a um clímax e então se dissolve em relaxamento (MERTENS apud LANCIA, 2007).

> Essa sensação de que a obra musical como um todo 'vai a algum lugar' (e que faz você, ouvinte, querer ir também) tem sido considerada *a* virtude da música ocidental (FINK apud LANCIA, 2007).

* * *

[5] DO IMPRESCINDÍVEL CONTRASTE E DA AUSÊNCIA DA DIFERENÇA. A expressão "*distinguir para unir*" foi tomada do título do trabalho "Distinguir para unir, ou os graus do saber" ("*Distinguer pour unir,ou les degrés du savoir*", 1932) do filósofo francês Jacques Maritain (1882-1973). Tratando da beleza do "contraste" como um dos "recursos geradores de forma", Kühn (2003, p. 27-29) destaca que o *contraste* – a oposição de qualidades – é algo que "pertence ao tecido musical" (pertence ao belo), e "não algo estranho" ao mundo tonal: "as peculiaridades do que o antecedem se fazem mais reconhecíveis por causa dele [...] o contraste atua como um complemento [...] como vínculo, não como fator de dissassociação". O contraste, sublinha Kühn, é um *valor relacional* e não absoluto, i.e., "não atua [...] de um modo automático, por sí mesmo".

No mundo de Rameau, no influente verbete "O Gosto" (publicado em 1757 no volume VII da *Encyclopédie*) o filósofo, pensador político e cronista francês Charles de Montesquieu (1689-1755) estabelece correspondências entre os prazeres da *ordem*, da *variedade*, da *simetria*, da *surpreza* e, em diversas passagens, ressalta o valor correlacionado "dos contrastes":

> Sem a variedade a alma se abate: as coisas que se parecem lhe surgem como se fossem uma só. [...] Uma uniformidade prolongada torna tudo insuportável. [...] A alma aprecia os contrastes [...] é preciso portanto introduzir contrastes nas atitudes. [...] Os contrastes nos surpreendem porque as coisas em oposição se revelam mutuamente [...] quando um homem baixo está ao lado de um homem alto, o baixo faz parecer o outro ainda maior e o maior faz o outro parecer ainda menor (MONTESQUIEU, 2005, p. 27, 28, 34, 61).

Contudo, importa contrapor que, na *harmonia* da contemporaneidade, em mundos específicos da música popular, os acordes de "estrutura constante" ("harmonia paralela", "*moveable shape*") – ou seja, o gosto pela *invariância* ou ausência de *diferenças* entre as configurações dos acordes empregadas em uma mesma música ou segmento – são precebidos como recursos criativos avançados e instigantes (cf. HERRERA, 1995b, p. 121; NAUS, 1998, p. 62; NETTLES e GRAF, 1997, p. 169; PACHECO JÚNIOR, 2010, p. 73-74; PEASE, 2003, p. 92; ULANOWSKY, 1988, p. 56).

Observa-se aqui um processo cíclico típico desse fenômeno conhecido como "música popular urbana do século XX". Em um primeiro momento (digamos: na música *culta* e *tonal*, *européia* e *moderna*, i.e., datada dos séculos XVII e XVIII) a diferenciação das *qualidades* (os *contrastes*, os *papéis*, as *funções*) específicas dos acordes foi um valor estético aclamado como *positivo*. Tal cocepção motivou procedimentos e processos de diferenciação – como é o caso da "dissonância característica" – que se acumularam e se tornaram cada vez mais inflacionados. Tal *inflação* (*todos* os acordes *sempre* com *muitas* dissonâncias) converteu uma solução artística antes admirada em um novo incoveniente estético-musical: a inflação das dissonâncias formou um tecido *homogêneo* e, por fim, *banal* que, com o correr dos anos foi percebido também como uma solução um tanto *antiquada*. Nesse mundo pós-*máxima diferenciação das espécies dos acordes* a recente solução da chamada "estrutura constante" (comparável ao processo da *monocromia* nas artes visuais) surgiu como um fôlego criativo realmente novo.

No entanto, como também é típico nas músicas populares, isso não quer dizer que os processos de harmonização *antigos* ou mesmo *arcaicos* tenham sido terminantemente abandonados. Pelo contrário, como se sabe, a plena *convivência* de recursos de harmonização, cultos e/ou vulgares, das mais diferentes épocas (modal, monal, tonal, pós-tonal, ou pré-barroca, barroca, clássica, romântica, contemporânea) em uma mesma música é um valor de composição totalmente possível na música, inclusive por isso, dita *popular*.

* * *

[6] DO BELO COMO MANIFESTAÇÃO DO BEM. Como informa Tatarkiewicz em sua investigação sobre a história do conceito de "beleza", a palavra latina para "belo" é "*pulchrum*", termo que se utilizou durante toda a época antiga e medieval, mas que, com o Renascimento, foi substituído por uma nova palavra: "*bellum*".

> O desenvolvimento desse novo termo foi bastante peculiar: originando-se em *bonum* [o "bem" no sentido moral, e também no sentido de utilidade, interesse, vantagem, bom êxito] via o diminutivo *bonellum* foi abreviado para *bellum*. Em princípio a palavra se aplicou somente a mulheres e crianças; mais tarde designou todo tipo de beleza (TATARKIEWICZ, 2002, p. 154).

> A noção de Belo coincide com a noção de objeto estético somente a partir do século XVIII, antes [...] o Belo [em grego *Kalós*] não era mencionado entre os objetos produzíveis e por isso a noção correspondente caia fora do que os antigos chamavam *poética*, isto é, ciência ou arte da produção (ABBAGNANO, 1982, p. 101),

No *neoplatonismo* a doutrina do "belo como manifestação do bem [...] assume um caráter teológico ou místico" o bem é unificado no Uno (i.e., em Deus), "o Uno e Deus são definidos como o Bem". Para Plotino (c. 205-270) "é o Bem que dá beleza a todas as coisas", a beleza "na sua própria pureza é o próprio bem". Tal doutrina "é explícita ou implicitamente pressuposta cada vez que se coloca a função da arte na perfeição moral" (ABBAGNANO, 1982, p. 101)

A junção "belo e bom" perpassa a história e nos alcança por meio de "leis, regras e proibições" que nos ensinam "o que é" (e "o que não é") o *belo* e o *bom* na harmonia. São Tomás (1225-1274) escreveu: "O belo é o mesmo que o bem, e eles só diferem em aspecto" (cf. OSBORNE, 1983, p. 260). Em 1528, o diplomata italiano Baldassare Castiglione (1478-1529) publica seu "*Il Libro del cortegiano*" (O Cortesão), "um dos livros que melhor revelam o espírito e o gosto do Renascimento", e nele defende: "podemos dizer que, de alguma forma, o belo e o bom são uma mesma coisa" (CASTIGLIONE apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 153). Em 1561, o humanista florentino Marsílio Ficino (1433-1499) escreve: "Há, com efeito, uma perfeição interna e outra externa. [...] A perfeição interna dá existência a externa. Aquela podemos chamar bondade, e esta beleza" (FICINO apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 133). Duzentos anos depois, em 1761, no romance "A nova Heloisa", Rousseau reafirma: "Sempre acreditei que o bom nada mais é que o Belo em ação, que um é intimamente ligado ao outro e que ambos têm uma nascente comum na bem ordenada natureza" (ROUSSEAU apud ECO, 2004, p. 237). E, em seu "*Harmonielehre*" de 1911, ponderando sobre o ofício da "inversão das tríades", Schoenberg ainda dirá:

> Isso parece misterioso, e por certo o é: que se realize algo porque a necessidade o exige e que disso, sem querer, surja o belo. E vice-versa: que se tenha a sensação de realizar algo belo e se esteja, ao mesmo temo, satisfazendo uma necessidade. É um dos mistérios que tornam a vida digna de ser vivida (SCHOENBERG, 2001b, p. 100-101).

* * *

[7] DA IMITAÇÃO E DA BELA NATUREZA: Trata-se de uma *imitação artística da natureza*, uma imitação "sábia e esclarecida" e não uma "mera imitação servil" (VIDEIRA, 2006, p. 27-31). A noção de *belle nature* – "a arte é a imitação das coisas como elas deveriam ser" – é uma espécie de leitura moderna de idéias aristotélicas. De acordo com este princípio, esteticamente falando, a *imitação* é transposição, é deformação, é *imitação corretora.* Aristóteles teria dito: "talvez seja impossível que os homens sejam como Zêuxis os pinta, mas ele os pinta melhores, já que o paradigma deve ser melhor ao que existe" (TAVARES, 1989, p. 54). E a partir daí elabora-se a tese moderna: a imitação da *belle nature* gera uma realidade transfigurada que, muito embora calcada no mundo real, estabelece um modelo *superior* e *verossímil,* um tipo formal *idealizado* (ou *temperado* como falamos em música) ao que a *natureza* realmente nos oferece.

No entorno de Rameau (nosso autor do "*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*" de 1722), um marco teórico da tal assimilação (ou reinvenção) aristotélica foi o influente tratado "*Les beaux arts réduits en un même principe*" publicado em 1746 pelo abade Charles Batteux (1713-1790). Para Batteux – sintetiza Lucas (2009, p. 29-31) – "a imitação artística deve se guiar pela natureza", mas não a *natureza* tal como ela se apresenta em seu *estado natural* (crua, selvagem, não trabalhada, não curtida), e sim uma natureza "excluída de seus defeitos". Tal natureza depurada (corrigida, censurada, aprimorada) é a que Batteux defende como a *bela natureza*:

> A natureza não deve ser imitada servilmente, devem ser escolhidos objetos e traços que a representem em sua perfeição: "as artes consistem na imitação e o objeto dessa imitação é a bela natureza, como ela se mostra ao juízo no entusiasmo" [BATTEUX]. O conceito de entusiasmo [...] é descrito por Batteux como o estado "no qual a alma, como se acesa por um fogo divino, imagina a natureza derramando vida sobre o objeto, animandoo e emprestando a ele traços moventes que nos enganam e nos captam" [...] Este estado é fruto de uma disposição individual – o gênio – e consiste em "uma imaginação vivaz do objeto no juízo e em um movimento de alma proporcional a esse objeto" [...] Cabe então ao juízo, através do gosto, realizar as escolhas que tornarão a imitação artística boa ou má (LUCAS, 2009, p. 29-31).

Assim (com Aristóteles, Rameau, Batteux), quando na teoria musical contemporânea – fruto da síntese e da superação das diferentes correntes seiscentistas, setecentistas e oitocentistas – falamos de *acordes naturais*, de afinação *natural*, de escala *natural*, da harmonia tonal como uma *linguagem natural* (que surge e se desenvolve a partir de uma capacidade *natural*, como as línguas humanas e as linguagens animais) etc., estamos em boa medida, seja no registro *culto* ou no *senso comum*, falando de valores produzidos pela mão do homem: "a natureza imitada pela arte não é a verdadeira natureza nem a natureza ideal, mas sim a *bela natureza*, isto é, uma natureza que é ela mesma uma invenção da arte" (LICHTENSTEIN, 2004, p. 68).

Nos estudos das músicas contemporâneas, importa já assinalar que o programa da *belle nature* – a "natureza selecionada, aperfeiçoada em função de um ideal" – não chegou intacta aos nossos dias, mas sim revista pela implacável crítica romântica aos conceitos de *imitação*, de *natureza*, de *arte* e de *harmonia tonal.* Dentre os inúmeros enfrentamentos que a noção moderna de *bela natureza* conheceu, destacam-se as contra-opiniões que o poeta alemão August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) elaborou em suas "Lições sobre belas-letras e arte" proferidas em Berlim em 1802. Conforme Cavalcanti (2008, p. 352), Schlegel "pretendia expor os principais aspectos da teoria estética do romantismo, assim como explicitar a crítica dessa teoria às concepções da estética clássica". Com isso os argumentos schelegerianos são cortantes:

> o princípio estabelecido por Aristóteles – as belas artes são imitativas – nada tem a ver com a interpretação que dele fizeram os modernos – as belas artes devem imitar a natureza. [...] Das duas uma: ou imitamos a natureza tal como ela se nos apresenta, e então muitas vezes ela pode não nos parecer bela; ou a representamos sempre bela, e isso já não é imitar. Porque não dizer antes que a arte deve representar o belo e deixar de lado a natureza? [...] A natureza é essência de todas as coisas; a arte deve retirar seus objetos da esfera da natureza. "A arte deve formar natureza". [...] Mas onde deve o poeta encontrar sua sublime mestra, a natureza criadora? Ou irá encontrá-la em seu próprio íntimo, no âmago de seu ser, por meio da intuição espiritual, ou não irá encontrála em parte alguma (SCHLEGEL apud CAVALCANTI, 2008, p. 353-358).

Explorando a *inversão filosófica* defendida por Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) em seu "Sistema do Idealismo Transcendental" de 1800 – "Não que a natureza, apenas contingentemente bela, dê regras à arte, mas, ao contrário, aquilo que a arte traz em sua perfeição é princípio e norma para a avaliação da beleza da natureza" (SCHELLING apud CAVALCANTI, 2008, p. 356) – Schlegel propõe a substituição do princípio clássico "a natureza é na arte norma para os homens" pelo princípio romântico: "o homem é na arte norma da natureza" (SCHLEGEL apud CAVALCANTI, 2008, p. 356). E esta visão romântica das "normas" precisa ser recuperada quando revisamos as atuais práticas teóricas da música popular, práticas tão atomizadas, particularizadas como se cada homem fosse agora, naturalmente, a própria regra da arte.

* * *

[8] JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1682-1764). Compositor e teórico francês que praticamente nasceu e cresceu com a própria maturação da tonalidade harmônica moderna. Por comodidade de referência podemos dividir a vida de Rameau em três fases. 1) De 1682 a 1722, os anos de formação e contato prático e criativo com uma tonalidade harmônica em franco florescimento que o jovem e ativo Rameau pôde ouvir em casa e, depois, por suas viagens pela Itália e França. 2) De 1722 a 1750, o marco insuperável da publicação do "*Traité...*" e a conquista do prestígio como teórico e, logo adiante, na década de 1730, o reconhecimento como compositor de ópera na metrópole parisiense, onde vai protagonizar e superar as dificuldades da *querela entre ramistas e lullistas*. 3) De 1750 a 1764, a última fase, na qual o maduro Rameau produz vários trabalhos teóricos que serão relativamente eclipsados pelo peso histórico do seu primeiro "*Traité...*", do estigma insuperável da *Querelle des Bouffons* e de inúmeros outros fatores ligados aos fatos oficiais da narrativa da música

ocidental, tais como: a separação formal da história da ópera da história da música; a importância atual da obra de J. S. Bach (1685-1750) que praticamente passou a representar todos os *barrocos*; o deslocamento da narrativa da história da música da segunda metade do século XVIII para o singular triângulo clássico protagonizado por Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827); a crescente especialização da *teoria da harmonia* que, a partir dos finais do século de Rameau, deixou de ser algo de interesse mais geral e foi se transformando em uma espécie de *código* reservado para os iniciados; o desenvolvimento da teoria da harmonia austro-germânica no decorrer do século XIX; etc.

O enorme esforço de Rameau para *iluminar* os campos teóricos da harmonia aparece formalmente publicado pela primeira vez neste "*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*" de 1722, quando, com cerca de 40 anos, Rameau já acumulava uma considerável bagagem intelectual e experiência artístico-musical. Mas, a partir de então, continuou evoluindo em muitas formulações essenciais que posteriormente aparecem numa série de trabalhos que Rameau continuou a publicar por cerca de mais 40 anos, dentre os quais se destacam:

> 1726: *Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la Pratique. Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*;
>
> 1732: *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement. Pour le clavecin ou pour l'orgue. Avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts qui fournit la succession fondamentale de l'harmonie et à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique*;
>
> 1737: *Génération harmonique* ou *Traité de musique théorique et pratique*;
>
> 1750: *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (com colaboração de D. Diderot);
>
> 1754: *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du Principe de l'harmonie* de 1752 ; *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe où les moyen de reconnaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art*;
>
> 1755: *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie*;
>
> 1756: *Suite des erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie*;
>
> 1760: *Code de musique pratique ou méthodes pour apprendre la musique même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude, avec de Nouvelles réflexions sur le Principe sonore*;
>
> 1764: *Vérités également ignorées et intéressantes tirées du sein de la nature*.

Por tudo isso, são muito parciais as tentativas de reduzir Rameau ao primeiro "*Traité...*" e um tanto inadequadas as tentativas de fixar sua teoria em limites rígidos que a rigor não se estabelecem de fato já que, como sublinha Rowell, o trabalho de Rameau, como a própria arte da harmonia, estava em um estado de "transformação constante". A cada publicação se seguiam complementos, acréscimos, revisões, respostas às objeções recebidas e novas descobertas, assim "é difícil determinar sua posição final sobre um determinado assunto, porém é duvidoso que existam aspectos da prática do século XVIII que Rameau não tenha analisado em profundidade" (ROWELL, 2005, p. 108).

> Não é exagero dizer que a história posterior da teoria harmônica até o começo do século XX consistiu em preencher os vazios que Rameau havia deixado e em completar algumas de suas observações. A ele devemos o reconhecimento do princípio de inversão (de acordes e de intervalos), a teoria do acorde básico, a geração de acordes em imitação à série harmônica, a organização da progressão harmônica segundo o baixo fundamental (a linha imaginária formada pelas fundamentais dos sucessivos acordes), a cadência V-I como modelo para a progressão harmônica normativa, o acorde de tônica como centro harmônico da escala, o conceito de IV como subdominante, a relação entre tonalidades maiores e menores, a origem dos acordes de sétima; a preparação e resolução da dissonância harmônica e muitos outros conceitos que se converteram em fatos aceitos do sistema de harmonia tonal (ROWELL, 2005, p. 108).

Sobre Rameau e seu mundo algumas referências são: Beaussant (1997), Christensen (1987, 1989, 1993, 2001, 2005), Fubini (2002), Girdlestone (1989), Gosman (2000), Kremer (1986), Lester (2006), Moreno (2004), Paul (1970) e Sadler (2001).

[9] DA HARMONIA COMO CONJUNÇÃO DOS OPOSTOS. Estas menções ao ideário renascentista – da "*varietà d'harmonia et d'haffetto*" – ilustram como determinadas preferências da *harmonia tonal moderno-contemporânea* são remanescências de uma *harmonia* que se fez ouvir antes. De fato, algumas das teses de Rameau são consabidamente revisões das proposições de Zarlino (cf. CHRISTENSEN, 1993; GOSMAN, 2000; MORENO, 2004; e RAMEAU, 1986, p. 18, 49-50) e, com isso, importa observar a tese de que a *valorização da diferença potencializa a expressividade.* Ou, no caso particular aqui, importa observar a tese de que a dissonância característica é uma força que move as *progressões* (e logo as *funções*) *tonais,* como uma solução novedia – *acórdica, harmônica* e *racionalista* – para o clássico dogma "da harmonia como conjunção dos opostos" (TOMÁS, 2002, p, 97).

> Precisamente neste ambiente [o Alto Renascimento] se produziu ao final do século [XVI] *a máxima potencialidade da afetividade* [...], feito de grande transcendência para o desenvolvimento histórico musical. A plenitude sonora e a crescente consciência tonal foram na realidade as principais contribuições italianas, cuja força jovem e vanguardista desprezaria paulatinamente a influência construtivo-linear do norte [polifonia franco-flamenga] (FORNER e WILBRANDT, 1993, p. 30).

Expresso na música de um Adrian Willaert (1490-1562) – mestre maior que, para Zarlino, foi um "novo Pitágoras" (OWENS, 1990, p. 312) – e de outros compositores da *fase clássica do madrigal italiano* (c. 1550 a 1580), tais como Cipriano de Rore (†1565), Orlando di Lasso (†1594), Palestrina (†1594) e A. Gabrielli (†1586), este ideal de *máxima potencialidade da afetividade* motivou uma busca generalizada por recursos de *variedade*. Os mais diversos materiais musicais e meios expressivos – saltos, tessituras expandidas, variações no número de vozes, dissonâncias, cromatismos, modulações, mudanças de densidade, textura, andamento e ritmo, etc. (TACUCHIAN, 2001, p. 107) – se prestavam ao objetivo de transmitir aos ouvintes as idéias e as paixões do texto (GROUT e PALISCA, 1991, p. 234). Interessados em *obter variedade de sentimentos*, os músicos procuravam *compor tirando efeitos da combinação de qualidades contrastantes*, um recurso poético referenciado no *Romanceiro* do célebre poeta e humanista italiano Francesco Petrarca (1304-1374) redescoberto então como *valor musical* pelos madrigalistas.

Conforme Grout e Palisca (1999, p. 237), os músicos buscavam assim, *petrarquianamente*, combinar de um lado o *caráter aprazível* (dito *piacevolezza*, implicando graça, suavidade, encanto, brandura, jovialidade e espírito) e, de outro, a *circunspecção do recolhimento* (dita *gravità*, implicando modéstia, prudência, dignidade, majestade, magnificência e grandeza). O efeito que todos pareciam perseguir ficaria resumido em uma única palavra de sentido intenso e forte: o *arrebatamento*. Uma "espécie de êxtase [...] facultado pelo poder mágico dos sons. Na linguagem do século XVI, ter a 'alma arrebatada' era uma expressão forte" (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 262).

Conforme destaca Abdounur, Zarlino assimila esse *ideal de época* e defende que a música, a exemplo do que acontece com a *pintura*, torna-se mais *arrebatadora* quando realizada com *várias cores*. Defende que a arte dos sons proporcionará maior prazer aos sentidos se proceder como a própria natureza, que *gera seres semelhantes de uma mesma espécie, mas contrapõe essa semelhança introduzindo diferenças e traços variantes infinitos*. Zarlino defende então que *a perfeição em Harmonia resulta do confronto de elementos distintos, discordantes e contrários, possuindo em suas partes, proporções, movimentos e tessituras variadas*. Entende que a consonância precisa ser contraposta, valorizada pela oposição da dissonância, porém "nunca tão áspera como para ofender" (ZARLINO apud ARNOLD, 2004, p. 11). *A harmonia não se dá entre coisas completamente semelhantes, isso precisa até ser evitado* (proibido por regras) "em nome de poupar o ouvido da insistência dessa perfeição" (ABDOUNUR, 1999, p 43).

Por seu turno, tal defesa da harmonia como *conjunção dos opostos* em Zarlino (e, mais tarde, em Rameau e na *teoria da harmonia tonal* em geral) pode ser vista como uma reinvenção renascentista de um valor da antigüidade grega (cf. CORRÊA, 2003), posto que "o termo harmonia tinha na Grécia um grande campo de aplicação, mas sempre significava a união de coisas contrárias ou de elementos em conflito organizados em um todo" (TOMÁS, 2005, p. 16-17). Daí a epigrafe que abre o presente Capítulo: "A beleza é multíplice" dizia Giordano Bruno (1548-1600), o teólogo, filósofo, escritor, frade italiano e contemporâneo de Zarlino (1517-1590) que, antes de ser condenado pela *Inquisição Romana*, pôde escrever que "a perfeição de tudo o quanto vemos resulta de contrários, por contrários, em contrários e para os contrários" (BRUNO apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 374 e 377).

Esse ideal teórico, técnico e estético-filosófico ressoa em inúmeras *regras* tradicionais da harmonia moderna (séculos XVII e XVIII), sobrevive na harmonia contemporânea (séculos XIX e XX) e chega ao mundo das músicas populares dos nossos dias. P.ex.: tradicionalmente, os acordes com terças são *mais harmoniosos*, pois possuem mais *varietà* e *diversità* de intervalos perfeitos e imperfeitos. Logo, para garantir esse *caráter aprazível*, de encanto e brandura, *fica proibido o acorde sem terça*. No entanto, em nome da *temperança*, da *prudência* e da *gravidade*, *proíbe-se também a duplicação dessa terça*. O permanente reposicionamento das notas da tríade (incluindo aí as inversões) é altamente valorizado, pois dentro de determinado equilíbrio, traz traços *variantes* a acordes de tipologia *semelhante*. A arte da condução de vozes – a *realização da harmonia* – com suas *leis* que também procuram alcançar perfeição contrastando *variedade* e *circunspecção*, se enriquece com a diversidade de movimentos contrários, oblíquos, diretos e paralelos. Assim, nenhum movimento é totalmente belo ou proibido por si só, nenhuma dissonância ou consonância – em paralelo "ao binarismo retórico *dolcezza/asprezza*" (MARROQUÍN, 2009, p. 59) – é totalmente bela ou proibida por si só: *é a relação de diversidade* que, artisticamente controlada, *provoca harmonia*.

Como se sabe, a harmonia moderna quis converter tudo isso (toda a "*varietà"* e toda a *"diversità"*) em preceitos racionais. Isso gerou uma enorme e pesada coleção de *regras* e *contra-regras* (para combater os efeitos colaterais das *regras*). Uma coleção de especificidades técnicas para nos ajudar a verter em música esse *ideal* de arte que, embora simples de ser dito – *a harmonia resulta da conjunção dos opostos* – por si só não soa e não basta para fazer música.

* * *

[10] Nesse equilíbrio de conflitos entre arte *versus* natureza se localizam algumas das importantes "exceções" que se tornaram "as regras" na teoria moderna da tonalidade harmônica, tais como: o *temperamento*; a *naturalização* da escala maior; a eleição de alguns harmônicos que serão "naturais" e a invisibilização de outros que, apesar de também *naturais*, serão silenciados; o *fato tonal* de que o acorde de **V** grau na função *dominante* será sempre *maior*, mesmo que, pela mecânica diatônica natural, em algumas situações ele seja *logicamente* um acorde *menor*.

* * *

[11] Sobre o emprego da *nota* conhecida no vocabulário moderno-contemporâneo como *nota sensível* em contextos pré-tonais – i.e., sobre a *cultura e a memória da sensível* desde os tempos da chamada *musica ficta* até os anos do primeiro barroco – ver Bent (1984), Bent e Silberger (2009), Clough (1957), Cohen (2006, p. 356-357), Grout e Palisca (1994, p. 151-153), Helmholtz (1895, p. 285-289), Michels (1989, p. 189), Riemann (1974, p. 329-337) e Schoenberg (2004, p. 33-37).

* * *

[12] DA CIFRAGEM COM ALGARISMOS ROMANOS. Pela comodidade descritiva e procurando estabelecer o máximo de conexões com as práticas teóricas atuais, as figuras que se apresentam ao longo do presente texto fazem uso das poderosas cifras de *algarismos romanos* para descriminar a localização e a tipologia dos acordes sobre os *graus da escala*. Contudo, vale a ressalva de que tanto este tipo de *cifra* quanto a noção de *grau* a ela associada, atualmente comuns, não pertenceram ao mundo (época, lugar, mentalidade, cultura) da teoria da harmonia associada ao nome de Rameau. Tais cifras com *algarismos romanos,* que só se firmaram a partir das práticas teóricas austro-germânicas nos finais do século XVIII e inícios do XIX, distorcem uma apreciação histórica mais precisa.

Christensen (1993), um reconhecido estudioso de Rameau e do pensamento musical do *iluminismo*, evita totalmente o uso das indicações de *graus* (**I, IV, II, V**, etc.), *funções* (as cifras pós-Riemann **T**, **S**, **D**, etc.**)** e também as cifras do tipo **C, D, E, F, G, A** e **B**. Como Fagerlande (2002, p. 13) já destacou, Rameau, músico nascido e criado na era do *baixo contínuo*, aprendeu a pensar e a representar a harmonia com o ferramental do *baixo cifrado* e foi com esses recursos (*algarismos arábicos*, *sinais* de alteração e *notas explicitamente escritas na linha de baixo*) que, em seus muitos trabalhos publicados entre 1722 a 1764, Rameau expôs toda sua concepção teórica.

De resto, deve-se notar que muitos *termos* que são comuns agora são *historicamente* imprecisos e podem conturbar nossos juízos e apreciações se empregados desavisadamente. Um exemplo notável é o próprio termo *tonalidade*, que não foi conhecido nos primeiros séculos (XVII e XVIII) do florescimento e consolidação da arte tonal, posto que tal termo só entrou em uso nas primeiras décadas do século XIX (cf.

DAHLHAUS, 1990, p. 7; CORRÊA, 2006, p. 23; SIMMS, 1975; WASON, 1995, p. 102-111). Frente ao emprego generalizado que se faz, vale observar também que cifras como **V7, $\mathbf{I^6}$**, ou **IV**$^{6}_{5}$, etc. não são *cifras* do *baixo contínuo* nem tão pouco cifras do *baixo fundamental* de Rameau. Esses *graus* numerados (não são *baixos* numerados), percebidos agora como *tradicionais*, têm uma datação intermediária, eles se beneficiaram das conquistas barrocas (das cifras e instruções do *baixo contínuo* e da noção de *baixo fundamental* de Rameau) e contribuíram com a formação das cifras do tipo **T, S** e **D**.

Conforme Beach (1974), Bernstein (1992, p. 25-26; 2006, p. 778-794), Damschroder (2008, p. 2-31) e Lester (1996, p. 106), a aparição e consolidação da *cifragem de graus por meio de algarismos romanos* (**I, IV, II, V**, etc.) é creditada aos seguintes teóricos austro-germânicos: Vogler, Weber, Sechter e Mayrberger. Personagens pré-apresentados aqui que reaparecem em vários tópicos do presente estudo. Tais teóricos, que se destacam como continuadores, revisores e críticos das idéias do mundo de Rameau, marcam época e preparam o terreno para as concepções, mais recentes, que chegam aos nossos dias na voz de teóricos como Riemann, Schenker e Schoenberg

Georg Joseph Vogler (1749-1814), professor e compositor conhecido como *Abbé* Vogler (o Abade Vogler), autor de trabalhos como o "*Tonwissenschaft und Tonsezkunst*" (1776) e o "*Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass*" (1802) que se tornaram referências nas abordagens analíticas da harmonia no século XIX (GRAVE e GRAVE, 1988). Jacob Gottfried Weber (1779-1839), professor e compositor autor de trabalhos como o "*Die Generalbasslehre zum Selbstunterricht*" de 1833 (WEBER, 1853; SASLAW, 1992). Simon Sechter (1788-1867) organista, professor e compositor austríaco, autor de trabalhos como o "*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*" (1853–4) em três volumes, sendo que o primeiro deles, "*Die richtige Folge der Grundharmonien*", traz as principais idéias de Sechter sobre a harmonia (CHENEVERT, 1989). Karl Mayrberger (1829-1891) teórico que propôs uma análise abrangente das técnicas harmônicas empregadas por Wagner em seu estudo "*Die Harmonik Richard Wagners...*" de 1881.

* * *

13 RAMEAU COMO "O NEWTON DA HARMONIA" E A MODERNA ANALOGIA ENTRE TONALIDADE E GRAVITAÇÃO. A admiração ilimitada que o século de Rameau manifestou em relação ao conjunto da obra de Isaac Newton pode ser sintetizada na epigrama atribuida ao poeta britânico Alexander Pope (1688-1744): "A natureza e as leis da natureza jaziam ocultas na noite. Deus disse: 'Faça-se Newton' e tudo era luz" (CASSIRER, 1997, p. 74; CHRISTENSEN, 1993, p. 9; WILLIAMS, 2007, p. 297). Com Newton, acreditou-se, o estágio das *hipóteses arbitrárias* foi por fim superado pela clareza dos conceitos, "das trevas fez-se a luz", e com isso seus feitos notáveis foram vistos como uma espécie de *grande exemplo*: da ordem que Newton estabelece para o universo físico deveria derivar toda a ordem do universo intelectual, ético e estético (CASSIRER, 1997, p. 373). A lei geral da gravitação de Newton – "a grande mola da atração que tudo move" como escreve Voltaire na "Carta Filosófica" justamente intitulada "Sobre o sistema de atração" – tornou-se um modelo característico da concepção *enciclopedista* (e também *ramista*) da *regência de leis uniformes e inevitáveis que governam os domínios das coisas naturais, da sociedade e da cultura* (NUNES, 2005, p. 56).

Com essa concepção (i.e., acreditando-se que, da mesma forma que as leis físicas regem o mundo natural, existem *leis,* sejam elas civis, políticas, sociais, religiosas ou do bom gosto que naturalmente regem o mundo sócio-cultural) e com a marcante intervenção do newtoniano Rameau, passamos a acreditar na existência de *leis* que regem a moderna harmonia dos músicos. *Leis* que, como diria Montesquieu na perspectiva de um causalismo mecanicista, são "leis necessárias", pois "derivam da natureza das coisas". Natureza que é imutável, universal e onipresente, eterna e sujeita sempre às mesmas regras. Tais convicções foram se agarrando de tal maneira a arte da tonalidade harmônica – vista então como uma espécie de *grande campo gravitacional* governado por uma *força magnética* que exerce domínio decisivo e determinante sobre todos os inúmeros detalhes desse campo – que, a partir do conhecimento da *força invisível* dessa *lei de atração*, deixou de ser vista como uma arte desordenada e imprevisível e se mostrou como um conjunto ordenado regido por uma razão perceptível e controlável.

Para alguns, como coloca Lévi-Strauss, "o mundo das sonoridades [...] abre-se para as metáforas" e assim, do mesmo modo que, na nossa cultura, podemos aceitar frases como "o pranto longo dos violinos do outono", ou "a clarineta é a mulher amada" (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 30), podemos também dizer que a "harmonia é natural". Neste sentido a visão da tonalidade como um *campo gravitacional* não passa de uma

estimulante, e quem sabe um pouco exagerada, analogia ou licença poética que sustenta declarações como: "Definida com simplicidade [a tonalidade é] uma propriedade que cria um senso de gravitação na direção de uma nota central" (SANTAELLA, 2001, p. 180). "O pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração" (BOULEZ, 1995, p. 272 apud LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 31). "A coesão tonal não é senão a força da gravidade em sua forma mais extremamente sutilizada" (HINDEMITH, 1962, p. 113). Mas para outros, e entre eles os ramistas, não se trata de metáfora. É a própria natureza que exerce seu domínio sobre a tonalidade harmônica, de tal modo que, mesmo agora, é preciso um bom esforço para negociar algum limite para a pretensão absolutista *natural* das "leis tonais".

Abordando a passagem das "coisas da natureza" para as "coisas da cultura" no seu influente trabalho – tão cheio de referências e analogias musicais – "O Cru e o cozido" de 1964, Lévi-Strauss comenta essa "hipótese viciosa" de que *a música é (*ou *imita,* ou *se reduz, ou se fundamenta* na) *natureza*. Contrapondo a concepção ramista àquela outra que prefere ver a música como algo do campo dos *convencionalismos da cultura*, Lévi-Strauss argumenta: "os sons musicais não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado" (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 30), os elementos sonoros naturais são escolhidos, "cozidos" (e *temperados*) para, promovidos à categoria de *sons musicais*, chegarem à arte tonal "já marcados pela e para a significação. Isto só é possível porque esses elementos não apenas são tirados da natureza, mas estão organizados em um sistema" (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 32).

> O pensamento musical contemporâneo rejeita de modo formal ou tácito a hipótese de um fundamento natural que justifique objetivamente o sistema das relações estipuladas entre as notas e as escalas. Estas seriam definidas exclusivamente – segundo a fórmula significativa de Schoenberg – pelo "conjunto de relações que os sons têm entre si". [...] Conseqüentemente, ao recorte operado por cada tipo de escala no contínuo sonoro aparecem relações hierárquicas entre os sons. Essas relações não são ditadas pela natureza, já que as propriedades físicas de uma escala musical qualquer excedem consideravelmente, pelo número e pela complexidade, as que cada sistema seleciona para constituir seus traços pertinentes. De qualquer modo, como qualquer sistema fonológico, todo sistema modal ou tonal (ou até politonal e atonal) se baseia nas propriedades fisiológicas e físicas, o sistema retém algumas entre todas as que estão disponíveis em número provavelmente ilimitado e explora as oposições e as combinações às quais elas se prestam para elaborar um código que serve para discriminar significações. [...] é apenas *a posteriori* e, digamos, de modo retroativo que a música reconhece aos sons propriedades físicas e seleciona alguma delas para fundar suas estruturas hierárquicas. [...] é a cultura que já estava diante dela [da música], mas sob forma sensível, antes que, por meio da natureza, ela a organizasse intelectualmente. O conjunto sobre o qual ela opera é de ordem cultural (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 29-30).

Em seu exame aos desdobramentos e implicações envolvidas na associação que, a partir de Newton e Rameau, se estabeleceu entre *gravidade* e *tonalidade*, Christensen (1993, p. 185-190) chama atenção para o fato de que, em passagens de seus trabalhos, o próprio Rameau evoca esse *newtonianismo*, muito popular na época, para descrever o fenômeno da atração tonal. Christensen dá como exemplo a descrição das relações entre *tônica*, *subdominante* e *dominante* – que entre si interagem com a mesma "certeza e necessidade com que a força de gravidade age sobre uma pedra" (ABBAGNANO, 1982, p. 230) – que Rameau faz no "*Génération harmonique...*" de 1737. Hoje estamos tão habituados com a tal associação que é difícil imaginar que, antes de Rameau, os músicos não usavam tais termos, *tão naturais*, para descrever as relações harmônicas.

> [A tônica] deve ser vista como o centro do tom, é dela que se originam todos os nossos desejos. A tônica é efetivamente o termo do meio de uma proporção em que os extremos estão ligados de tal modo que não podem se desprender dele por um único momento. A progressão passa por um destes extremos, mas tem que voltar atrás imediatamente. [...] A mútua assistência prestada entre a dominante e a subdominante as conecta ao som principal de tal maneira que elas não podem se afastar dele. A sonoridade harmônica de uma, [...] obriga a outra a se submeter à primeira, e conseqüentemente retornar ao som principal (RAMEAU apud CHRISTENSEN, 1993, p. 189).

Por tudo isso, em sua época, Rameau foi comparado a Newton por diversos notáveis: se "Newton desenvolve a teoria da gravitação como explicação dos corpos celestes a partir de um princípio único" (SCHWANITZ, p. 2007, p. 106), Rameau por sua vez, desenvolve uma teoria que explica a harmonia a partir do princípio único comum aos *corpos sonoros*. Conforme Christensen

> Inspirado pelos elementos da física newtoniana que tinham grande circulação na França durante os anos de 1730, Rameau re-conceituou o acorde de tônica como um tipo de corpo gravitacional rodeado de

> dominantes por cima e por baixo [a dominante e a subdominante]. Cada uma dessas dominantes é atraída para a tônica ao mesmo tempo em que ajuda a constituir o modo (CHRISTENSEN, 2001, p. 796).

Contudo, temos que levar em conta que, dado ao prestígio de Newton, o qualificativo se tornou um elogio de época: Kant, p. ex., via em Rousseau o "Newton da moral" (CASSIRER, 1997, p. 373). Jean-Francois Marmontel inicia sua *ode à Rameau* chamando-o de "*Newton des Sons, astre de l'Harmonie*" (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 8). Em 1760, o *secrétaire perpétuel* da *Academie Royale des Sciences*, o astrônomo Jean-Paul Grandjean de Fouchy (1707-1788), declara: "O Senhor Rameau, tendo explicado o princípio da harmonia, dotou seu sistema da mesma plena verdade que Newton encontrou para a ótica". O historiador Inglês John Hawkins, em seu "*A General History of the Science and Practice of Music*", publicado em Londres em 1776, declara:

> A obra pela qual o senhor Rameau se fez mais célebre é sua *Demonstration du principe de l'harmonie...*, na qual, como dizem seus compatriotas, ele demonstrou que tudo deriva de um único e evidente princípio, isto é, o baixo fundamental; por isso, eles o comparam à Newton, que com o princípio único da gravidade, conseguiu explicar todos os fenômenos físicos mais importantes; por esse motivo eles querem definir Rameau como o Newton da harmonia (HAWKINS apud FUBINI, 2002, p. 77).

A lendária associação do nome de Rameau ao de Newton e logo da arte da tonalidade harmônica com ao fenômeno da gravitação universal é uma *analogia* retórica que, com a força de uma *verdade* que não foi inventada pelos homens, mas sim estabelecida pela natureza, ajudou a alimentar o mito da tonalidade como um sistema musical igualmente físico, natural, verídico, espontâneo, dominante, irredutivelmente eterno, universal e melhor do que qualquer outro.

* * *

[14] DA MODERNA TEORIA DA HARMONIA COMO PARTE DO ILUMINISMO. Como já mostraram os estudos de Christensen (1993) e Fubini (2002), falar de Rameau é, em boa medida, falar de um personagem do *Iluminismo*. Falar da *teoria ramista* é falar da maneira do *iluminismo* conhecer a harmonia e "a maneira do *Iluminismo* conhecer uma coisa era: identificar, separar e classificá-la, o impulso enciclopédico" (GAINES, 2007, p. 190). O *iluminismo* é assim um "turbilhão intelectual" (CHRISTENSEN, 1993, p. 19) que está no cerne da noção moderna de *teoria da harmonia*.

> Colocando tudo de forma simples, como qualquer descrição do Iluminismo tem que ser: o mito e o misticismo estavam dando lugar ao empirismo e a razão, a fé na graça divina era substituída pela confiança na perfeição humana, os descendentes de Pitágoras e Platão abriam caminho para os de Newton. Na música, assim como em quase todas as outras ocupações intelectuais, as intuições, atitudes e idéias milenares estavam sendo trocadas por princípios e formas de pensamento que permanecem evoluindo e sendo questionados três séculos mais tarde (GAINES, 2007, p. 16).
>
> O Iluminismo era bastante difícil de ser definido. Mesmo o próprio termo não foi usado na época e levaria décadas antes que Immanuel Kant pensasse em colocar a questão em seu famoso ensaio 'O que é o Iluminismo?' [trata-se do ensaio de Kant de 1783, "*Resposta à Pergunta: o que é o Iluminismo?*" ("*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*")]. Mas não importa: ainda no começo do século XVIII, eles sabiam quando o viam. Era a vontade e a liberdade de questionar todas as coisas, de submeter todas as coisas ao rigor da razão e da experimentação, de não basear nada apenas na fé e de resistir à prática arraigada há muito tempo de usar princípios abstratos para gerar outros princípios abstratos. Em meados do século XVIII, eles sabiam também as coisas contra as quais combatiam. A moda era '*écraser l'infâme*!' [lema de Voltaire: *esmagar o infame,* e a infâmia a ser destruída era, principalmente, o cristianismo]. Não havia leis divinas ou imutáveis – apenas aquelas que derivam da experiência humana. A verdade era observável e calculável, e o que não era não podia ser verdade. [...] Aqueles eram tempos emocionantes. Com tempo suficiente e coragem para seguir a evidência empírica até onde ela conduzisse, tudo era possível de se conhecer e seria conhecido, todas as doenças seriam curadas, todos os segredos do universo seriam revelados" (GAINES, 2007, p. 159-160).

Conforme Abbagnano (1982, p. 509-511), por *Iluminismo moderno* comumente se entende o período que vai das últimas décadas do século XVII as últimas décadas do XVIII. Conhecido por muitos nomes (Francês: *Philosophie des lumiéres* ou *Siècle des lumières.* Alemão: *Aufklaerung,* esclarecimento. Inglês: *Enlighlenment.* Espanhol: *Ilustración* ou *el siglo de las luces.* O *Iluminismo* judaico recebeu o nome de *Haskalá.* No Brasil, no senso comum, usamos esses vários termos mais ou menos como equivalentes: Filosofia das Luzes, Esclarecimento, Ilustração e ainda Século Filosófico ou Século da Filosofia. Esse *Século*

das Luzes poderia ser chamado, na história da teoria da harmonia, de o *Século de Rameau* já que Rameau viveu seus oitenta e dois anos entre 1682 a 1764 precisamente no miolo desse movimento. O lema "*Sapere aude"* ("tem coragem de fazer uso de teu *próprio* intelecto") anunciado por Kant em seu ensaio de 1783 concentra emblematicamente o ânimo central da atitude iluminista. [Kant recupera o lema "*Sapere Aude*" (*Ousa conhecer*) que aparece em textos do poeta latino Horácio (65 a.C.- 8 a.C.)].

Reconhecido como alguém motivado por este lema, Rameau é historicamente percebido como um *iluminista* por várias razões (CHRISTENSEN, 1993): pela sua localização epocal e geográfica, pelas suas amizades e inimizades e, principalmente, porque suas posturas e práticas teóricas são percebidas como bastante comprometidas com as *proposições iluministas* que Abbagnano sintetiza em três diferentes e inter-relacionados compromissos fundamentais: 1) a extensão da crítica a toda e qualquer crença e conhecimento sem exceção; 2) a produção de um conhecimento que, para ser aberto à crítica, inclua e organize os instrumentos para a própria correção; e 3) o uso efetivo do conhecimento atingido pelos dois aspectos anteriores, em todos os campos, com a finalidade de melhorar a vida individual e associativa dos homens. Este terceiro compromisso iluminista contribuiu na formação da personalidade de muitos pensadores esclarecidos e, como já se observou, fomentou empreendimentos como as obras teóricas de Rameau e dos enciclopedistas, que tomaram para si a tarefa da distribuição do conhecimento como uma forma de luta contra o preconceito e a ignorância.

Por tudo isso, comumente, o nome de Rameau (1683-1764) está mais diretamente associado ao *Iluminismo* do que o nome de J. S. Bach (1685-1750) que, no entanto, vivia esses mesmos anos na Alemanha em um entorno contextual diferenciado do ambiente *iluminista francês* em que Rameau estava totalmente imerso. Os trabalhos de Gardner (2007) e Rueb (2001, p. 222-230) ocupam-se dessas relações entre Bach e o *Iluminismo*. No seu texto, justamente intitulado *Bach e o iluminismo*, Fubini (1994, p. 227-233) comenta a repercussão do *Iluminismo* na Alemanha também na produção teórica e artística de outros contemporâneos de Rameau, tais como: Johann Mattheson (1681-1764), Johann Joachim Quantz (1797-1773), Leopold Mozart (1719-1787), Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) e Franz Joseph Haydn (1732-1809). Sobre Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e o *iluminismo* ver o estudo de Torriani (2004). Sobre *iluminismo* e música no Brasil colonial ver o estudo de Machado Neto (2008).

* * *

[15] RAMEAU E A TEORIA DAS FUNÇÕES HARMONICAS. Revisando os fundamentos históricos e as "muitas faces" do conceito de *função*, autores como Kopp (1995) e Miller (2008, p. 20-24) observam que as teses de Rameau são por vezes apontadas como a origem da chamada *teoria das funções harmônicas*. Como podemos ver, p.ex., em Grout e Palisca (1994, p. 435) que mencionam Rameau como o "formulador da noção de harmonia funcional". Ou em Michels (1999, p. 307) para quem "Rameau estabelece pela primeira vez conceitos em relação às funções harmônicas". Ou, principalmente, como podemos ler em textos em que o próprio Riemann declara uma espécie de filiação:

> Seu mérito principal [de Rameau] foi o de ter reconhecido e estabelecido claramente o significado das três harmonias: *tônica*, *subdominante* (com sexta) e *dominante* (com sétima), como conteúdo essencial de todo movimento harmônico. Infelizmente, seus contemporâneos, a exceção de Johann Friedrich Daube (1733-1795) – compositor alemão que publicou um "*General-Bass in drey Accorden*" (*Baixo contínuo em três acordes*) em 1756, que não chegou a conquistar notoriedade suficiente –, não compreenderam as conseqüências importantíssimas de tal doutrina, sendo o autor do presente livro [i.e., o próprio Hugo Riemann] o primeiro (pela primeira vez em seu "*Musikalischem Logik*" de 1873) a completar a teoria de Rameau partindo dos princípios por ele expostos (RIEMANN, 1959, p. 191-192).

Contudo, mesmo considerando que os termos *sous-dominante, dominante-tonique* e *tonique* empregados por Rameau estimulem imediatas e convidativas associações com as três *Hauptfunktionen* (*funções principais*) de Hugo Riemann, e mesmo considerando também que a noção de *diferentes ações dos acordes* sem dúvida esteja presente em Rameau, para Kopp (e também para LA MOTTE, 1993, p. 22), o que Rameau descreve não pode ser exatamente equiparado àquilo que, já na teoria contemporânea da harmonia, tornou-se conhecido como *função*.

Com o auxílio da análise de Kopp podemos sintetizar alguns pontos que se destacam na teoria ramista. As teses de Rameau concentram-se nas diferentes *tendências de progressão* que as formas cordais de *sous-dominante, dominante-tonique* e *tonique* assumem. Tais *tendências de progressão* são diferenciadas, ou especializadas, são hierarquizadas e se definem pelos movimentos das *fundamentais*. Esses movimentos são poucos, *comuns a toda música*, seguem raciocínios quantitativos objetivamente controláveis e atuam em um nível autônomo ou independente que interage, mas não se deixa abalar pelo nível das variáveis de escritura que geram as inúmeras formas cordais *derivadas* (inversões, mudanças de posição, ornamentações, etc.) dessas formas fundamentais.

Se em uma *dominante-tonique* a *tendência de progressão* do baixo fundamental é mais nítida ou até praticamente obrigatória (quinta abaixo ou quarta acima) em uma *sous-dominante* a tendência é mais ambígua (*double emploi*). Para Rameau, continua Kopp, as naturezas *opostas e complementares* dessas tendências estão diretamente ligadas à mecânica da *dissonância acrescentada* segundo a qual, de maneira implícita ou de fato, a *dominante-tonique* depende da presença determinante da dissonância sétima menor e a *sous-dominante* depende da presença da sexta maior (*sixte ajoutée*). A noção moderna (i.e., ramista) de *dissonância acrescentada* confere a tais notas dissonantes um direito legítimo de pertencimento ao tecido harmônico, um poder de uso emancipado, praticamente equiparável ao de uma nota da tríade principal. Em singular contraste com as tendências da *dominante-tonique* e da *sous-dominante,* a capacidade de estancar o movimento ou de progredir livremente que caracteriza a soberana *tonique* vem da ausência da dissonância acrescentada.

Hoje – quando já lidamos com as *funções* sabendo que as *dissonâncias* "podem ser experenciadas como temperos picantes" (WEBERN apud SCHUBACK, 1999, p. 37) – esse cenário teórico pode ser descrito de maneira muita ampliada, mas, *grosso modo*, o que nele é essencial pouco se modificou. Acrescentamos muitas "dissonâncias" ao conjunto *subdominante*, e todas elas contribuem para realçar a natureza ambígua deste conjunto (cf. FIG. 7.4). O conjunto *dominante* também se enriqueceu muitíssimo (cf. FIGURAS 7.12 a 7.25), além da velha companheira sétima menor contamos com vários outros recursos expressivos, mas nenhum deles contraria essa natureza de *coisa que prepara outra* tão marcante do personagem *dominante*. No contexto atual, a *tônica* acabou agregando também um bom conjunto de "dissonâncias" características, mas ainda é importante manter desimpedida a sua tradicional capacidade de ir e vir e de repousar livremente. A descrição de Rameau se mantém em âmbito mais diatônico, as descrições que fazemos atualmente procuram hierarquizar, ou *funcionalizar*, todo o tecido cromático.

* * *

16 DISSONÂNCIA E CONSONÂNCIA. A capacidade de *motricidade* musical embutida na dissonância contrapontística – um patrimônio *pré-triádico*, anterior ao *moderno* e ao *tonal-harmônico*, que convive com a *harmonia* e, de algum modo, conservado e re-inventado, vai se instalar dentro dessa maneira moderna de pensar e fazer música com acordes (cf. MARROQUÍN, 2009) – resulta do permanente *manejo* da *tensa* sonoridade dissonante em relação à *distensa* sonoridade consonante. Nessa espécie de "pulsação pendular" (GROUT e PALISCA, 1994, p, 290) resultante do atrito regular entre dissonância e consonância, a *consonância é tida como uma categoria de sonoridade autônoma*, i.e., *perfeita*: a *consonância* pode ser *causa ou efeito*, pode surgir nos tempos *fracos* ou *fortes*, podemos entrar e sair dela livremente por *passo* ou por *salto* e só com consonância podemos *começar* e *concluir* os enunciados contrapontísticos. Em suma: "consonâncias têm um direito independente de existir" (HELMHOLTZ, 1895, p. 331).

Em oposição aos traços peculiares da consonância, *a dissonância é dependente*, *imperfeita* implica movimento *anterior* e *posterior*, *preparar* e *resolver*, *pergunta* que *espera resposta*, ou *causa* que *espera efeito* ou *conseqüência*, não podemos *saltar* livremente *dela* nem *para ela*, seu lugar específico (salvo as autorizações instituídas) é o *tempo fraco* (*arsis*), o *feminino*, a diversidade, a sílaba sobre a qual não recai o acento. A consonância é *tônica* e a dissonância (pré-tônica ou pós-tônica) é *átona*. E por tudo isso, na estrita arte contrapontística, não se pode *parar*, *afirmar*, *concluir* ou *repousar* na dissonância. Assim, a força que *move* o contraponto – força que, como sublinha Kopp (1995), Rameau reaproveita em sua *tese da dissonância acrescentada que move os acordes* –, não está na consonância nem tão pouco na dissonância, mas sim numa negociada "síntese dos opostos por meio da determinação recíproca" como

colocou Fichte, na sua "Doutrina da Ciência" de 1794, contribuindo na formulação do *princípio dialético* na época do idealismo romântico (ABBAGNANO, 1982, p. 255). Com isso, observa o dialetista Hauptmann em seu "*Die Natur der Harmonik und der Metrik*" (1853), é somente através da dissonância que se produz "uma estreita relação da determinação métrica com a determinação harmônica" (HAUPTMANN apud LIMA REZENDE, 2010, p. 74).

Administrados por *exceções* que fazem parte das *regras*, os *desvios* dessas normas são recursos retórico-expressivos altamente eficientes: anacruse, elisão, *síncope*, *hemiólia*, terminações femininas, semi-cadências, escapadas, *cambiatas*, apojaturas, antecipações, etc., são alguns dos *conceitos empalavrados* que, nas práticas teóricas modernas, relembram a velha lição de que os efeitos que vão do simples *deslocamento* à incisiva *contravenção* só são possíveis *quando existe uma norma instituída*. O que existe entre a composição *estrita* e a *livre*, ou de forma bem mais ampla, entre a regra e a transgressão, não é uma simples oposição excludente: o desvio, o inusitado, a surpresa e o diferente são forças conservadoras (que geram arte conservadora), pois não podem abrir mão de seu oposto sem deixar também de existir.

O valor da consonância, estatisticamente majoritário, se afirma no convívio controlado com a dissonância e não na aniquilação desse valor oposto complementar que pode até ser quantitativamente minoritário, mas que, expressivamente, artisticamente, é essencial. E o vice-versa, embora mantendo uma *assimetria* estatística em favor da *consonância*, também é verdadeiro. Essa *recíproca dependência desigual* foi sublinhada por vários autores, como o jansenista francês Pierre Nicole (1625-1695) em seu "*Traité de la vraie et de la fausse beauté*" (*Tratado da verdadeira e da falsa beleza*) de 1659 que, procurando justificar a necessidade do *acréscimo das dissonâncias*, compara o bom uso dos "falsos tons na música" com o bom uso das figuras metafóricas no discurso retóricamente orientado.

> A força do nosso espírito nos faz repelir uma inatividade excessivamente longa, enquanto que ao contrário sua debilidade nos permite mantê-lo sempre em estado de tensão. Daí procede que a mesma coisa não pode agradar sempre; daí procede que na Música não se adapte nosso ouvido a uma medida e concerto demasiadamente perfeitos, e que os Músicos que observam isso introduziram esses falsos tons que chamam dissonâncias. [...] Há aqui o bom uso da metáfora, da qual devemos nos servir como fazem os Músicos com as dissonâncias, para evitar aborrecimento que causariam uns sons demasiado perfeitos (NICOLE apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 484-485)

Observa-se que, nesse mundo moderno, *dissonância* e *consonância* (*falsidade* e *perfeição*) não são propriamente grandezas subjetivas e imprecisas, não são simples *adjetivos*. São *substantivos*. *Dissonância* e *consonância* são grandezas racionais da técnica e da teoria musical que podemos conhecer e apreender através de *regras* objetivas como as que aparecem no exitoso tratado de contraponto "*Gradus ad Parnassum*" do vienense Johann Joseph Fux (1660-1741) publicado em 1725 (note-se que o "*Traité...*" de Rameau foi publicado em 1722). Fux, o célebre normalizador *iluminista* do contraponto *renascentista*, descreve uma classificação que, servindo tanto para o *contraponto* quanto para a *harmonia*, basicamente não mudou mais.

> O uníssono, a terça, a quinta, a sexta, a oitava e os intervalos formados entre estes e a oitava [os correspondentes *intervalos compostos*: 10ª, 12ª, 13ª] são consonâncias. Alguns destes são consonâncias perfeitas, os outros imperfeitas. O uníssono, a quinta e a oitava são perfeitas a sexta e a terça, imperfeitas. Os intervalos restantes, como a segunda, a quarta, a quinta diminuta, o trítono, a sétima, e os intervalos formados entre estes e a oitava, são dissonâncias. Estes são os elementos que explicam toda a harmonia em Música. O propósito da harmonia é ocasionar prazer. O prazer é despertado pela variedade de sons. Esta variedade é o resultado da progressão de um intervalo para outro, e esta progressão finalmente, é obtida através de movimento (FUX, 1971, p. 20).

Na tonalidade harmônica contemporânea e, de maneira especial, na teoria da música popular e na *jazz theory*, somos treinados a considerar a dissonância como uma *nota individualizada*, uma espécie de propriedade inerente, uma determinada *nota de tensão* que, deduzida pela mecânica do empilhamento das terças (diatônicas e/ou *alteradas*), existe por si só e está disponível em determinado grau ou acorde. Contudo, retomando os argumentos de Kopp, a *força motriz da dissonância acrescentada* observada em Rameau não é uma condição assim, que exista por si só e a priori: *ser* dissonante é *estar* numa situação intervalar que possua valor – cultural ou físico-acústico, ou ambos – de tensão e desequilíbrio. *Ser* dissonante é *estar* numa determinada *relação*, a propriedade estética da dualidade dissonância/consonância está na vinculação de

alguma ordem que se dá entre as notas e não propriamente nas notas. A nota **fá** não é dissonante por si só. No conjunto **sol-si-ré-fá** o conflito contrapontístico surge nas combinações nota contra nota: **fá** contra **si** (4ª aumentada ou 5ª diminuta) e/ou *entre* **fá** contra **sol** (2ª maior ou 7ª menor) que, por instabilidade, *inevitavelmente* empurram a música para frente. As notas **ré** ou **dó** não *são* intrinsecamente dissonantes. No feixe **ré-fá-lá-dó** a dissonância surge da *simultaneidade entre* o **ré** e o **dó** (que gera intervalos de 2ª maior ou de 7ª menor), simultaneidade insustentável que demanda continuidade.

Muito antes da *harmonia* (das definições modernas de *acorde*, *tríades* e *tétrades*, *baixo fundamental* e *progressão*, *subdominante, dominante* e *tônica*, *graus* e *funções*, etc.), as relações de combinação desses intervalos dissonantes – *trítono*, 2ªs, 9ªs e 7ªs – possuem uma imemorável cultura de *movimento.* Tida como coisa que surgiu e evoluiu *naturalmente*, essa *cultura dissonante*, força motriz da música contrapontística *modal* e *monal*, convive misturada, superposta e devidamente re-apropriada pelo uso na harmonia moderna na qual, nos termos de Rameau, as dissonâncias são entendidas como *as forças dinâmicas que produzem ou modificam a propensão de movimento dos baixos fundamentais dos acordes*. Se os resíduos desta tradição estão bem vivos até hoje, Kopp nos lembra que na harmonia dos tempos de Rameau, pela própria proximidade e coexistência, a motricidade contrapontística foi ainda mais determinante: o conjunto **sol-si-ré-fá** e seu contrapeso **ré-fá-lá-dó** são capazes de induzir o movimento porque neles existe a *potência* da dissonância intervalar específica. E não, como viemos a aprender na contemporaneidade, por uma categorização *a priori* ou supostamente inerente, na qual a *função* se fixa ao grau e é essencialmente independente do nível de dissonâncias (p. ex., hoje, um **IV7M**$^{9(\#5,\#11)}$ não deixa de ser uma *subdominante*) e das demais propriedades da condução de vozes.

Kopp observa ainda que, nas análises de Rameau, não há correspondência unívoca entre os três tipos *sous-dominante, dominante-tonique* e *tonique* e os três acordes primários do tom (**I, IV**, e **V**). Ou seja, o valor de *sous-dominante,* de *dominante-tonique* ou de *tonique* não é uma coisa em si que reside no grau. Esses valores se movem, decorrem da dinâmica das relações que se estabelecem entre as progressões de *baixos fundamentais* impulsionadas pelas *dissonâncias acrescentadas.* Conforme Kopp, embora Rameau especifique o termo *tonique* somente para quando a nota fundamental do acorde recaia sobre o primeiro grau da escala (**I**), essa propriedade *tônica* pode se transferir para outras notas que, eventualmente, assumem o valor ou o rendimento de uma tônica, uma *nota com censo de tônica* (*notes cense'es toniques*).

Essa transferência se dá quando, p.ex., os acordes **fá-lá(b)-dó**, ou **sol-si-ré**, livres das dissonâncias que caracterizam as tendências de progressão típicas da *sous-dominante* e da *dominante-tonique,* passam a assumir *perfeitamente* – de quando em vez e de maneira não definitiva – esse *censo* (valor ou rendimento) *de tônica*. Por seu turno, a tríade **dó-mi(b)-sol**, um perfeito **I** grau (maior ou menor) *tonique*, com o acréscimo da nota **lá** natural, pode assumir *censo* de *sous-dominante*: em maior, **dó-mi-sol-lá** fará o papel de um **IV**^{6} (ou de um **IIm**^{7}, em primeira inversão) da área tonal de Sol-maior com valor de tônica; em menor, **dó-mib-sol-lá** será um **IVm**^{6} (ou um **IIm7**$^{(b5)}$, em primeira inversão) de Sol-menor (e também de Sol-maior, pela *picardia* do empréstimo modal) com valor de tônica. A *tendência de progressão* – "o progredir no tempo em direção a uma meta" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 39) – não existe como uma característica intrínseca fixa e absoluta. Essa *propensão* está na relação de instabilidade causada pela *potência da combinação* dissonância/consonância na qual o repouso é algo que está além daquilo que se pode suportar.

* * *

17 DA ANALOGIA ENTRE A TRÍADE HARMÔNICA E O DOGMA CRISTÃO DA SANTÍSSIMA TRINDADE. A célebre analogia entre o *acorde triádico* (entidade *justa*, *perfeita*, *geradora de toda harmonia*, etc.) e o dogma cristão da *santíssima trindade* é, como se sabe, consideravelmente anterior ao mundo de Rameau. Mas tal *associação* é lembrada nesta oportunidade para relativizar a *visão de mundo*, já acentuadamente *laica*, que conduz as normalizações deste teórico que vive o *iluminismo francês*. Tal *relativização* é necessária, pois o acento *matematizante* das teorias de Rameau – um *amálgama* de traços pitagóricos, neoplatônicos, cartesianos, newtonianos, leibnizianos, etc. (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 5-23; FUBINI, 2002, p. 64-91) – tende a valorizar a *abstração racional* em detrimento de outras *faculdades* humanas (vertentes *simbólicas*, afetivas, emotivas, etc.) que, como se sabe, também contribuíram decisivamente para a formação da nossa disciplina.

A história documentada da analogia teológico-musical "trindade e tríade" acompanha a crescente e modernizante ênfase na verticalização da teoria e do estilo composicional e, com isso, pode ser rememorada desde os finais do Renascimento. Em seu "*Isagoges musicae*" de 1591 o compositor e teórico alemão Cyriacus Schneegass (1546-1597) – lembrado como autor de hinos e textos utilizados por J. S. Bach em suas *Cantatas* – já estabelece a analogia entre a *Trindade* e a imagem consonante da *tríade*, um acorde composto por fundamental, terça e quinta (cf. DAMSCHRODER, 1990, p. 160; FAGERLANDE, 2000, p. 10).

Mas a idéia neoplatônica de que a *tríade*, como entidade divina, reflete o som primordial e estabelece um vínculo matemático e místico entre o *micro* e o *macrocosmo*, entre a espiritualidade e a materialidade, ficou associada ao nome de Johann Lippius (1585-1612). Personagem que deve ser referenciado aqui, uma vez que esse teólogo e músico *alsaciano* (considerado um pioneiro no uso do termo "tríade") "cada vez mais" vem sendo reconhecido como "uma figura pivô no desenvolvimento inicial de uma perspectiva harmônica da música" (LESTER, 1979, p. 311). O "*Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae, in omnis Sophiae Praegustum*" de Lippius, datado de 1612, apresenta características modernizadoras e, ao mesmo tempo, conserva muitas simbologias e referências teológicas. Nesta obra se acha a famosa passagem citada por diversos autores:

> A harmônica, simples e direta tríade é a verdade, é a unidade trisônica fundamental (*radix*), é a mais completa (*plenissimaeque*) e mais perfeita harmonia que possa existir no mundo [...]. É a imagem daquele grande mistério, a adorável, divina e una Santíssima Trindade (LIPPIUS apud ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 425-426; DAHLHAUS, 1990, p. 114; LESTER, 2006, p. 755; RIVERA, 1984, p. 84; VICTORIO, 2006).

Em reconhecimento os avanços teóricos encontrados em Lippius, Dahlhaus afirma:

> O fundador da moderna teoria dos acordes não foi nem Zarlino nem Rameau, mas sim Johann Lippius. Lippius concebeu a tríade diretamente como uma unidade – como um acorde. [...] A fundamental da tríade aparece como um *centre harmonique* [...] A terça é compreendida como resultante de uma divisão da quinta [...], através dos termos "*basis*" [fundamental] "*media*" [terça] e "*ultima*" [quinta] as notas são definidas como partes de uma tríade. Mesmo quando o "*basis*" e a "*ultima*" formam uma quarta (G-c) e não uma quinta (c-g), elas permanecem sendo o que são. A combinação da terça com a quarta, as sonoridades seis–três e seis-quatro, são interpretadas como acordes com a terça ou a quinta no baixo, em outras palavras, como verdadeiros acordes em primeira e segunda inversão (DAHLHAUS, 1990, p. 114).

Conforme Rivera (1984, p. 64), os ensinamentos de Lippius sobre a tríade (que vão se disseminar ao longo de todo o século XVII) podem ser resumidos em três tópicos: 1) A tríade é uma unidade harmônica completa (*Radix*); 2) Ela pode ser invertida e dispersada (*Diffusa*), i.e., aparecer em diferentes posições e inversões sem romper sua unidade como tríade fundamental; e 3) Seus membros podem ser *duplicados* (*Aucta*), ou seja, as três notas principais da tríade (*voces radicales*) podem ser multiplicadas e reforçadas sem perder sua identidade (FIG. 2.17a).

Lippius declara que a configuração *par excellence* do acorde é a que reflete a série numérica 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 (FIG. 2.17b), o célebre *numero senario* (*senarius*), enaltecido por Zarlino e Rameau (cf. MENEZES, 2003, p. 252; MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p. 107-110; WIENPAHL, 1959). Nesse *espelho da natureza* (FIG. 2.17b) – expressão divina da ordem, do número e da perfeição – os intervalos mais graves estão separados por distâncias maiores e os mais agudos estão mais próximos. A fundamental da tríade se duplica mais vezes, a quinta só é dobrada uma vez e a terça não é duplicada. Na FIG. 2.17 (adaptada de Rivera, 1978, p. 58) podemos compreender a expressão em latim, "*Trias harmonica utraque*" como "diversas possibilidades de configuração da tríade harmônica", posto que: "*utroque*" significa *para um lado e para o outro*, "*utrinde*" dá a entender *de ambos os lados*, e "*utrinque*" significa *duplamente inquieto*, etc. (TORRINHA, 1942, p. 909).

Pode-se ainda comentar que, a menção ao lugar de nascimento de Lippius (o "Alsaciano") não é gratuita na musicologia. Alsácia (*Alsace*) é uma região do Nordeste da França que faz fronteira com a Alemanha. Como a própria discussão em torno dos assuntos da harmonia, a pronuncia do termo é também flutuante, ora como *alssácia*, mais próximo do francês, ora como *alzásia*, mais próximo do alemão. A

origem do termo é também controversa. Do francês provavelmente conserva o sentido de "terra de proprietário estrangeiro", "terra dos proprietários (*Sassen*) à margem do rio". Do alemão conserva o sentido de "o outro, o estrangeiro", ou de "país invadido por estrangeiro" (HOUAISS, 2001). Os comentaristas evocam a origem geopolítica de Lippius, como uma maneira de enfatizar as implicações *de fronteira* de sua teoria, que também se posta como representativa dos limítrofes *entre o modal e o tonal*, *entre o contraponto e a harmonia*, entre a *superposição de intervalos consonantes e o reconhecimento da entidade tríade*, entre a *reforma e a contra-reforma*, etc. (Essa temática das fronteiras da harmonia na história geopolítica centro européia sofre destaque aqui, pois reaparece em algumas discussões que enfrentaremos ao longo do estudo).

FIG. 2.17 - Demonstração de diversas possibilidades de configuração (inversões, mudanças de posição e dobramentos) da *Trias Harmonica,* conforme Lippius no "*Disputatio musica tertia*", 1610

Outro vulto da *musica theorica* que, depois de Lippius e antes de Rameau, zelou pela imagem mística teológica e cristã da *tríade* foi Marin Mersenne (1588-1648). Este padre jesuíta, filósofo e matemático, ainda atento a boeciana *musica mundana*, desenvolveu suas investigações sobre "*L'harmonie universelle*" (c. 1636-37) conservando ao fundo a imagem de Deus, o supremo arquiteto e geômetra do mundo. Entrementes, com o intuíto de perscrutar minuciosamente os fatos, não deixou de introduzir as novas metodologias do racionalismo cristão do século XVII em pesquisas que são respeitadas ainda hoje (cf. TADEU DA SILVA, 1999, 2007). Para Mersenne, *o acorde perfeito maior*, cuja existência pode ser racionalmente conferida na natureza, é a maior prova da evidência da *Trindade* (FUBINI, 1994, p.169) e, mais uma vez, a simbólica pitagórica se viu perfeitamente adaptada ao persuasivo discurso teológico cristão:

> Pode-se considerar que os três números que servem para explicar o mistério da Trindade servem também para explicar essas três consonâncias, pois a unidade [o uníssono] representa a Divindade, e Deus o Pai; o binário [a oitava] representa o Filho, e o ternário [a quinta] o Espírito Santo (MERSENNE apud COTTE, 1995, p. 14).

Esta concepção metafísca e teoligizante de que a *tríade* (e logo a *harmonia triádica*, a *música* e tudo o que nela há) é uma revelação ao homem de uma realidade privilegiada e divina (ABBAGNANO, 1982, p. 639)

– inspirando, ora mais ora menos, grandes músicos e teóricos (Tinctoris, Gafori, Glareano, Zarlino, Ramos de Pareja, Salinas, Burmeister, Lippius, Kepler, Werckmeister, Gottfried Walter, Mersenne, etc.) que, direta ou indiretamente ligados ao poder eclesiástico, publicaram a teoria moderna que antecede Rameau – se exercita no mesmo momento em que, como se sabe, espalhando-se mundo afora, a vocação catequizadora da Igreja apostólica exerce sua *missão*: "Ide por todo mundo, proclamai o evangelho a toda criatura" (Marcos 16:15). Na bagagem, leve-se o símbolo sonoro-musical da *Santíssima Trindade* e com ele, na medida do possível, alguma necessária *teoria musical*: ide por todo o mundo, proclamai a *tríade* a toda criatura.

* * *

[18] Conforme Dahlhaus (1990, p. 71-72), o termo "cadeia de terças" foi sugerido pelo estudo "*Melodieleer*" publicado pelo professor e musicólogo alemão Joseph Smits van Waesberghe em 1950. O termo de Waesberghe, embora voltado para as relações melódicas da polifonia no período que vai do século XII ao XIV, se mostra útil também para demonstrar a idéia central dessas relações normalizadas por Rameau. Bem como sinaliza o fato de que tal *princípio relacional* perpassa a tradição da música ocidental desde épocas bastante anteriores ao mito moderno da *funcionalidade da tonalidade harmônica*.

* * *

[19] As notas entre parêntesis indicam que a simulação seria possível tanto no modo *maior* quanto no *menor* ou ainda, numa solução *misturada*, seria possível usar o **I** grau da tonalidade maior e, por empréstimo modal, usar o **IVm^6** da tonalidade menor. A linha tracejada indica a relação de arpejo que existe entre as notas que estão sendo experimentadas sublinhando a afinidade de terças que normaliza e unifica essa capacidade potencial de troca funcional.

* * *

[20] Como voltaremos a insistir em tópico mais específico, esse *acordo, vínculo, equivalência, afinidade* ou *unidade harmônica* que supostamente existe entre as notas de um mesmo feixe – feixes como **ré-fá-lá(b)-dó**, ou **do-mi-sol** ou **sol-si-ré-fá** – no entendimento de Rameau e simpatizantes, se fundamenta no princípio do *corpo sonoro* (ou, como falamos agora, na *série harmônica*). Desse modo, *naturalmente*, a nota **fá** possui qualidades afins com o **ré** porque ambas pertencem ao mesmo *corpo sonoro*. Elas não são propriamente a mesma coisa, mas sim *diferentes membros de uma mesma coisa*.

* * *

[21] NOMES DOS ACORDES NA TEORIA FRANCESA DO SÉCULO XVIII CONFORME ROUSSEAU. Para distinguir o nível de *semelhança que se esconde por baixo das diferenças aparentes*, a partir da noção de *baixo fundamental* de Rameau, a teoria da harmonia do século XVIII desenvolveu toda uma nomenclatura específica. Como se sabe, a nomenclatura dos acordes jamais se padronizou totalmente, mas, como sugere Kremer (1986, p. XXXVI) em seu ensaio introdutório ao "*Traité...*" de Rameau, podemos ter uma boa noção dos *nomes*, *conceitos* e *notas* atribuídas aos acordes na França da segunda metade do século XVIII consultando a "*Table de tous les accords reçus dans l'harmonie"* (algo como: *Tabela de todos os acordes admitidos na harmonia,* integralmente reproduzida a seguir) elaborada por Jean-Jacques Rousseau para o seu "*Dictionnaire de musique*" de 1768 (ROUSSEAU, 2007, p. 70-72).

Rousseau menciona explicitamente (2007, p. 69) que, nessa *Tabela* (FIG. 2.18) a referência é o *système de Monsieur Rameau* e elabora uma espécie de resumo que tem vários méritos singulares. Rousseau sintetiza informações que se encontram espalhadas em diferentes pontos de diferentes obras de Rameau, teórico que empenhou toda a vida reformulando e aperfeiçoando seu próprio sistema (e também algum tempo criticando os escritos sobre música de Rousseau, críticas que estão incorporadas e/ou refutadas no "*Dictionnaire...*"). Como Rousseau publica este dicionário três anos após a morte do octogenário Rameau, este mostruário de acordes assinala o final de uma época da teoria da harmonia na França *iluminista*, já que esses dois importantes protagonistas não vão mais reelaborar suas teses sobre *como são* e *como devem ser chamados* os acordes. Nesse momento de virada na história da nossa disciplina, o maduro *philosophe-musicien* Rousseau encontra condições contextuais (repertório, publicações, ambiente, críticas, polêmicas, etc.) bastante adequadas para sua tarefa de revisão e síntese, uma espécie de *estado da arte* representativo desses 45 anos que separam a primeira publicação teórica de Rameau (o "*Traité...*" de 1722) dessa que seria a última grande publicação especificamente sobre música de Rousseau.

Outro aspecto útil para nosso propósito de localizar minimamente algumas das diversas maneiras pelas quais as teses cultas alcançam o senso comum se observa no fato de que essa "*Table...*" (uma espécie de *dicionário de acordes* do século XVIII) aparece justamente em um *dicionário,* ou seja, um gênero de publicação que traz informações e definições mais gerais e concentradas voltadas também para iniciantes, amadores e leigos, redigidas em uma linguagem menos hermética e que faz uso de recursos facilitadores como essa *tabela*.

Mesmo levando em conta que Rousseau é reconhecidamente um brilhante escritor, enquanto que o próprio Rameau estava "consciente de sua escassa eficácia literária" (FUBINI, 2002, p. 77), que Rousseau escreve para o público em geral e que um "*Traité...*" como o de Rameau se escreve para um público mais profissional ou especializado, vale lembrar que ambos *escreviam* necessariamente para *letrados*. O que no século XVIII significa que apenas uma parcela separada da população poderia ter acesso ao texto desses autores que, no correr dos séculos, só se tornaram massivamente conhecidos através de *slogans*, máximas, frases soltas e apologias, através de coletâneas de trechos intencionalmente escolhidos e das traduções parciais comentadas e interpretadas por terceiros.

Na FIG. 2.18 as cifras com letras (tipo **Dm**, **G7**, **F^6/A**, etc.) não constam em Rousseau e servem aqui apenas para comparação com eventuais cifras que atualmente poderiam indicar os mesmos acordes.

FIG. 2.18 - Mostruário dos nomes e notas constitutivas dos acordes segundo Rousseau em 1768

TABLE De tous les Accords reçus dans l'Harmonie
Tabela de todos os acordes admitidos na harmonia
ACCORDS FONDAMENTAUX

ACCORD PARFAIT ET SES DÉRIVÉS
a) Acorde perfeito e suas inversões
1. Accord Parfait — **C**
2. Accord de Sixte — **C/E**
3. Accord de Sixte-Quarte — **C/G**
Conforme o modo, a terça desse acorde pode ser alterada para maior ou menor

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS
b) Acorde maior com sétima menor e suas inversões
4. Accord Senfible — **G^7**
5. De Fauffe-Quinte — **G^7/B**
6. De Petite-Sixte majeure — **G^7/D**
7. De Triton — **G/F**
Nenhum som desse acorde pode ser alterado

ACCORD DE SEPTIEME ET SES DÉRIVÉS
c) Acorde com sétima (tétrade) e suas inversões
8. Accord de Septième — **Dm^7**
9. Accord de Grande-Sixte — **Dm^7/F** **F^6**
10. Accord de Petite-Sixte mineure — **Dm^7/A** **F^6/A**
11. Accord de Seconde — **Dm/C** **F^6/C**
Nesse acorde, a terça, a quinta e a sétima podem ser alteradas

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE ET SES DÉRIVÉS
d) Acorde diminuto e suas inversões
12. Accord de Septième diminué — **C#º**
13. Accord de Sixte majeue & Fauffe-Quinte — **Eº**
14. Accord de Tierce mineure & Triton — **Gº**
15. Accord de Seconde fupperflue — **Bbº**
Nenhum som desse acorde pode ser alterado

ACCORD DE SIXTE AJOÛTÉE ET SES DÉRIVÉS

e) Acorde com sexta acrescentada e suas inversões

16. Accord de Sixte ajoûtée — C^6 — Am^7/C

17. Accord de Petite-Sixte ajoûtée — C^6/E — Am^7/E

18. Accord de Seconde ajoûtée — C^6/G — Am^7/C

19. Accord de Septième ajoûtée — Am^7

Nesse acorde, a terça, a quinta e a sétima podem ser alteradas

ACCORDS PAR SUPPOSITION

ACCORD DE NEUVIEME ET SES DÉRIVÉS

f) Acorde com nona e suas inversões

20. Accord de Neuvième — F^9

21. Accord de Septième & Sixte — F^9/A

22. Accord de Sixte-Quarte & Quinte — F^9/C

23. Accord de Septième & Seconde — G7sus4 — F/G

Nenhum som desse acorde pode ser alterado

24. Accord de sixte superflue — B^7/F — F^7 — *Acorde de 6ª Aumentada SubV7*

25. Accord de quinte superflue — $F^7M^{(\#5)}$ — $Dm^{(7M)}$ — *Acorde de 5ª Aumentada*

ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE

g) Acorde com décima primeira

26. Accord de Neuvième & Quarte — C^6/D — Am^{6}/D

27. Accord de Quarte — D^4

28. De Septième & Quarte — D^4 — $A^{7(4)}$

29. De Seconde& Quinte — $A^{(4)}/G$

30. Accord de septieme superflue — G/C

31. Accord de septieme superflue et sixte mineure — G#º/C

* * *

[22] A CARTA GERAL DO BAIXO FUNDAMENTAL DE RAMEAU. Resumidamente a FIG. 2.6 confronta um pequeno conjunto de cifras do *basse continue* com o princípio do *basse fondamentale* procurando dar uma idéia das potencialidades de *inversões* e *tensões* que os feixes de *sous-dominante* e de *dominante-tonique* administram. Com objetivo semelhante o próprio Rameau publicou no *Mercure de France,* em setembro de 1731, uma figura bem mais ampla ou completa – que chamou de "*Carte générale de la basse fondamentale*"(CHRISTENSEN, 1993, p. 52-54; DAMSCHRODER, 2008, p. 167-168; GIRDLESTONE, 1989, p. 484) – mostrando tanto sua vocação pedagógica quanto o fato de que, em sua época, tais assuntos de harmonia, atualmente tidos como *técnico-especializados*, tinham interesse público geral.

Nesta "*Carte...*" (FIG. 2.19), visando a divulgação dos mais recentes aperfeiçoamentos de seu sistema, Rameau revisa e resume sua teoria através de 32 acordes organizados em quatro grupos, um primeiro com a tríade perfeita e outros três grupos apresentando três diferentes tipos de tétrades nos modos maior e menor (CHRISTENSEN, 1993, p. 52). Conforme Christensen, os três primeiros acordes são considerados consonantes e produtos *derivados* da tríade tônica. O segundo grupo traz *acordes com sétima*, considerados por isso como *acordes dissonantes* derivados do *acorde menor com sétima* construído sobre o segundo grau da escala ("*la septiéme de la seconde note du ton*") no modo maior e menor. A partir desta mesma fundamental os doze acordes deste grupo de *sous-dominante* (acordes 4 ao 15) apresentam um rico conjunto de inversões no qual se destacam a *sétima menor* (acordes 9 ao 15) e a *quinta diminuta no baixo* (acordes 13 e 14). Neste segundo grupo as alterações cromáticas produzem acordes que atualmente podemos chamar de "dominantes secundárias" (ou mais precisamente "dominante

da dominante", acordes 8 e 14). O acorde 14 é o chamado "acorde de sexta aumentada francesa" (ou "acorde de dominante substituta", como é conhecido em algumas práticas teóricas da música popular).

Em função deste raciocínio de base ramista (sobre o qual voltaremos a falar no Capítulo 5), alguns autores consideram os acordes *pré-dominantes* como *derivados* da *sous-dominante*, i.e., *transformações* do feixe **ré-fá-lá-dó**. Assim, acordes como o "**V7** de **V7**" (em **C:** o acorde de **D**^{7}, **ré-fá#-lá-do**, com função de "dominante da dominante"), o "**SubV7** de **V7**" (em **C:** o acorde de **Ab**^{7}, **láb-dó-mib-fá#**, com função de "dominante substituta da dominante"), o **Iº** (que não aparece nesta *Carta* de Rameau, em **C:** o acorde de **Cº**, **do-mib-fá#-lá** com função de "dominante da dominante") e outros, são percebidos como *derivados* de um **II** grau, *subdominante*, que antecede o **V**^{7} em uma *progressão cadencial* para o **I** grau. Uma influente referência contemporânea deste tipo de interpretação é o tópico "Transformações" no qual Schoenberg (2004, p. 55-63), tratando das "transformações do segundo grau (II)" cifra, em **C:**, acordes de **D**^{7}, **Dm**$^{7(b5)}$, **Ab7** (i.e., **D7**$^{(b9,b5)}$), **F#º**, **Db (Np)** como ~~**H**~~. Ou seja, *transformações*, ou como diria Rameau, "derivações" do feixe *sous-dominante* **ré-fá-lá-dó**.

FIG. 2.19 - Carta geral do baixo fundamental, Rameau, 1731

a) triade tônica
b) acorde menor com sétima sobre o segundo grau da escala
modo maior
modo menor
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
baixo contínuo
baixo fundamental
C C/E C/G Dm7 Dm7/F F/A Dm7/A D7/A Dm/C Dm7/G G7sus4 Dm7$^{(b5)}$ Dm7$^{(b5)}$/F Dm7$^{(b5)}$/Ab Ab7$^{(\#11)}$ Dm$^{(b5)}$/C

c. acorde de dominante com sétima
modo maior
modo menor
16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
baixo contínuo
baixo fundamental
G7 G7/B ——— G7/C G7/D G7/E G/F G7/B Gm7/Bb Gm7/Eb

d. acorde diminuto com sétima

modo menor

26 27 28 29 30 31 32

baixo contínuo

baixo fundamental

Bº **Bº/C** **Dº** **Dº/Eb** **Fº** **G7(b9)** **Abº**

Ainda na "*Carte...*" de Rameau, os outros dois grupos mostram acordes de *dominante-tonique com sétima* (acordes 16 a 25) e a *tríade diminuta com sétima* sobre a sensível (acordes 26 a 32). A versão da "*Carte...*" aqui reproduzida foi adaptada de Christensen (1993, p. 53). As notas brancas indicam notas que serão omitidas na realização para evitar eventuais dobramentos que podem gerar oitavas proibidas (paralelas e diretas) ou choques não permitidos de dissonâncias. Os acordes 10, 19, 21, 25, 27 e 29 não são *inversões*, são acordes que trazem uma *nota estranha* no baixo que, na realização, terá função de *nota auxiliar* (como apojatura, nota passagem, bordadura ou nota pedal). As cifras abaixo da linha do baixo fundamental não aparecem em Rameau nem tão pouco em Christensen e mostram como, nas práticas atuais, tais acordes poderiam ser eventualmente cifrados.

* * *

23 DA TERCEIRA INVERSÃO, OU DA SÉTIMA MENOR NO BAIXO. No feixe **ré-fá-lá(b)-dó**, assim como ocorre com as notas **ré**, **fá** e **lá(b)**, a nota **dó** também assume a voz do *baixo* e goza igualmente dos direitos (e deveres) de nota emancipada. Em função do *double emploi*, o *acordo* ganha diversas colorações: a tríade diatônica *maior* **<u>fá</u>-lá-dó** ganha ambiência *menor* (**fá-lá-dó-<u>ré</u>**); a tríade *menor* (**<u>fá</u>-láb-dó**) ganha roupagem de *menor com sexta*, a característica sonoridade que chamamos agora de acorde *meio-diminuto* (**fá-láb-dó-<u>ré</u>**); aqui os arranjos dos intervalos harmônicos e melódicos são particularmente ricos (3ª menor ou 6ª maior, **ré↔fá** e **láb↔do**; 3ª maior ou 6ª menor, **fá↔lá** e **láb↔dó**; 5ª ou 4ª justa, **ré↔lá**, **fá↔do**; 2ª maior ou 7ª menor, **ré↔do**; e o *trítono* 4ª aumentada ou 5ª diminuta, **láb↔ré**).

No feixe **<u>sol</u>-si-ré-fá**, assim como o **<u>sol</u>** o **si** e o **ré**, o **fá** também ocupa a voz do *baixo* sem corromper o *acordo* da tétrade. Dentro desse feixe podemos saltar do **fá** ou para ele, como *tensão disponível* essa nota **fá** pode ocupar o tempo *fraco* ou o *forte* do compasso, como *nota emancipada* este **fá** pode receber ornamentos (bordaduras, passagens, apojaturas) matizando a *dominante-tonique* de uma paleta de cores intervalares (melódicas e harmônicas) que vão dos arranjos brandos e consonantes (6ª maior, **fá-ré**; 3ª menor, **ré-fá**) aos desenhos mais tensos e instáveis (2ª maior, **fá-sol**; 7ª menor, **sol-fá**; e as combinações do ***trítono*** em 4ª diminuta, **fá-si**; ou 5ª aumentada, **si-fá**).

* * *

24 BAIXO CIFRADO E BAIXO FUNDAMENTAL. Retomando aqui o comentário de Dahlhaus (1980, p. 863) segundo o qual as relações entre a prática do *baixo cifrado* e o desenvolvimento da harmonia tonal carregam em si dois valores ou poderes contrários. Por um lado o *baixo cifrado* incentivou a concepção do acorde como a unidade harmônica primária através da designação da sua estrutura vertical, por meio da qual a simultaneidade passou a ser pensada como um gesto táctil, e não mais como uma resultante do

entrelaçamento das linhas melódicas. Por outro lado, a prática do *baixo cifrado* obstruía a percepção dos acordes como unidades baseadas em fundamentais e assim conturbava a consciência da funcionalidade ou logicidade harmônica que se estabelece a partir das relações entre essas fundamentais.

Como se sabe, uma das mais reconhecidas contribuições da teoria de Rameau foi a localização da *nota* que, nos mais diferentes acordes, desempenha o papel de *fundamental geradora* (nota que atualmente chamamos apenas de *fundamental*). O próprio Rameau "numa mistura de otimismo e de misticismo de base racionalista" (FUBINI, 2002, p. 81) comemorava sua exitosa descoberta:

> Que maravilhoso é esse princípio em sua simplicidade! Tanta variedade de acordes, de belos cantos, esta infinita variedade de expressões tão belas e exatas, de sentimentos tão bem expressados, tudo isso se deriva de dois ou três intervalos dispostos em terças, cuja origem está em um único som! (RAMEAU apud FUBINI, 2002, p. 81).

A partir dessa razão determinante – "tão elementar quanto revolucionária, e concebida para ajudar os compositores e acompanhadores [de baixo contínuo]" (CHRISTENSEN apud DUDEQUE, 1997, p. 15) –, todos os demais elementos da arte da harmonia (i.e., inversões dos acordes, alterações cromáticas, notas acrescentadas, suspensões, etc.) passaram a se justificar como elementos acessórios. Tal distinção entre o que é *fundamental* e o que não é (uma decorrência necessária e inseparável das formulações de Rameau) diferencia o *baixo contínuo* (a linha melódica artística de fato tocada pelo baixo que, então, referenciava todo o sistema de cifras) daquilo que Rameau chamou de *baixo fundamental*, uma forma de raciocínio até então não normalizada que revela um *baixo* abstrato essencial, uma linha imaginária formada apenas pelas notas *fundamentais* de cada acorde em uma dada progressão.

Essa outra linha de baixo (o *baixo fundamental* que na enunciação musical de fato não será tocado) tem propriedade analítica e interpretativa, é uma ferramenta teórica, técnica e poética que, como foi sendo amplamente comprovado e reconhecido nesses tantos anos que nos separam de Rameau, afeta com grande potência os processos criativos. Essa espécie de *melodia de fundamentais* desvela um *alicerce oculto* através do traçado que seleciona e demarca o caminhar dessas notas que, como sabemos agora, não estão necessariamente posicionadas na voz mais grave ou mesmo, em dados momentos, são notas omitidas na realização musical. Com esse novo traçado de tão fecundas decorrências, como já foi dito em poucas palavras, Rameau encontrou "*l'unique boussole de l'oreille*" (KREMER, 1986, p. XV). Com mais palavras podemos dizer que Rameau encontrou para a arte da harmonia aquilo que Cassirer chamou de um "*ordenamento racional"*: um princípio unificador da arte da combinação seqüencial dos acordes, as *leis* de lógica e coerência que descrevem racionalmente (através da medição objetiva da distância intervalar existente entre as fundamentais) como os acordes se relacionam em progressão.

> O ordenamento racional, o domínio racional do dado, só é possível com uma rigorosa unificação. "Conhecer" uma multiplicidade significa colocar os seus elementos em relação recíproca de tal maneira que, partindo de um ponto determinado, a totalidade possa ser percorrida segundo uma regra constante e geral. Essa forma de pensamento "discursivo" tinha sido fixada por Descartes como norma fundamental do conhecimento matemático. Demonstrara ele que toda operação matemática tem por finalidade determinar uma proporção entre uma grandeza "desconhecida" e outra que é "conhecida".
>
> Entretanto, essa proporção só pode ser concebida com perfeito rigor se o conhecido e o desconhecido participam de uma "natureza comum". Um e outro, o conhecido e o desconhecido, devem poder apresentar-se sob forma quantitativa e, como tais, inferir-se de uma só e mesma unidade numérica. A forma discursiva do conhecimento tem constantemente, pois, o caráter de uma redução: ela reduz o complexo ao simples, a diversidade aparente à identidade que a fundamenta. O pensamento do século XVIII dedicou-se a essa tarefa fundamental, procurando estender o seu efeito a domínios cada vez mais vastos (CASSIRER, 1997, p. 45).

A ilustração a seguir (FIG. 2.20) reproduz uma demonstração exposta por Rameau em seu "*Traité...*" (1986, p. 212), que contrasta nitidamente as diferentes propriedades da cifragem do *baixo contínuo* em relação ao ordenamento racional do *baixo fundamental*. Neste célebre exemplo, citado e comentado por Dahlhaus (1990, p. 29) e Dudeque (1997, p. 16), a redução ao *baixo fundamental* de Rameau revela a

preponderância de progressões por quintas, apesar da linha melódica do *baixo* literalmente apresentar uma escala diatônica maior em sentido ascendente e logo em seguida descendente. Na FIG. 2.20, as cifras adicionadas abaixo da clave do *baixo fundamental* servem apenas para uma comparação hipotética com eventuais maneiras que atualmente poderiam ser usadas para cifrar a passagem.

Tal linha de baixo em oitava ascendente-descendente é um rudimento teórico-prático conhecido dos músicos da época barroca como "*regra da oitava*" que, justamente por ser conhecido, se mostra bastante adequado para ilustrar as diferenças entre o *baixo contínuo* e o novo sistema analítico que está sendo proposto. Sobre "*la règle de l'octave*" – conhecida também por "*Ambitus modi*", "*Harmonical scale*", "*Modulazione dell'ottava*", "*Tavola per la modulazione*", "*Sitze der accorden*", "*Einrichtungen der musikalischen Octaven* (disposição de oitava)", "*Ordnung einer octaverleiter* (ordem de uma escala em oitava)", "*Allgemein Bassleiter* (escala de baixo comum)", "*Allgemeine Octav Gang* (passagem de oitava comum)", "*regola dell'ottava*" ou simplesmente "*la règle*" – ver Alain (1968, p. 45-46), Arnold (1965, p. 280), Barnett (2006, p. 441), Christensen (1992a, p. 35; 1992b, p. 91), Fagerlande (2002, p. 56-67), Lester (2006, p. 756) e Williams (2001, p. 121). Conforme Fagerlande,

> Inumeráveis publicações e escritos dos séculos XVIII contêm a regra de oitava, que funciona como um modo de aprender as sucessões comuns de acordes, como uma maneira de lidar com baixos não cifrados e ainda como uma base para a improvisação. Além disso, funcionou também como um impulsionador de discussões a respeito da harmonia e da estrutura tonal [...]. A definição da *règle* por Michel Corrette [compositor e organista francês, 1707-1795] em 1753 demonstra o prestígio que alcançou. Esse autor a considera a "bússola do acompanhador", que serve para a orientação de qual tom se está, e sobre que grau desse tom, e ainda, que acorde será conveniente. [...] Considera-se que, pelo sucesso que obteve, e pelas simplificações que exigia, a regra de oitava acelerou bastante a fixação da tonalidade sobre os graus principais. [...] o que levou ao reconhecimento de como uma tonalidade pode ser expressa pela harmonia (FAGERLANDE, 2002, p. 56-57).

Vale sublinhar que, no caso, a contribuição de Rameau é de âmbito interpretativo (explicativo, teórico, pedagógico) e não artístico, já que se trata de uma solução musical de fato comum. Neste *exemplo*, a análise de Rameau do segundo compasso (onde o *baixo contínuo* toca as notas **mi-fá**) ilustra a noção de *double emploi* (emprego duplo) do acorde cifrado com **6** montado sobre o *baixo* **mi**. Rameau procura evidenciar a progressão por quintas descendentes que, entremeada nas quatro vozes, sustenta a seqüência harmônica. Assim, em relação ao acorde de **G7** (último acorde do primeiro compasso) a nota **mi** é a terça do acorde de **C** que resolve a progressão. Em relação ao acorde seguinte, um **Dm7/F** (segundo acorde do segundo compasso), a nota **mi** é a quinta do acorde de **Am** que dá continuidade à progressão por quintas. Com isso, na análise de Rameau, um mesmo acorde recebe dois *baixos fundamentais*.

FIG. 2.20 - Diferentes propriedades da cifragem do *baixo contínuo* em relação ao *baixo fundamental*, Rameau, 1731

double emploi

C G7/D C/E Am7/E Dm7/F G Dm7/A G7/B C C G/B D7/A G G/F C/E G7/D C

Fragmentos consideravelmente simples como o de Rameau (FIG. 2.20) são bastante didáticos e convincentes, mas podem dar a impressão de que a noção de *baixo fundamental* não faz muito mais do que *desinverter* os acordes. Contudo, como podemos ter uma idéia aproximada no fragmento seguinte (FIG. 2.21) a localização da linha das fundamentais mostra sua total capacidade analítica quando lidamos com situações

menos esquemáticas onde, além das inversões, estão sendo usadas também muitas dissonâncias e notas auxiliares (retardos, suspensões, antecipações notas de passagem, bordaduras, pedais, etc.), onde a linha do baixo é muito recortada e onde alguns acordes estão sendo tocados com a fundamental omitida em passagens modulantes, situações que geram muitas e complexas cifras no *baixo contínuo*.

Na FIG. 2.21 – uma redução que reproduz apenas a voz de soprano e a linha de *baixo cifrado* dos compassos 70 a 74 do "*Choral*: *O Mensch, bewein' dein' Sunde Gross*", n. 35, da *Paixão Segundo São Mateus,* BWV 244, de J. S. Bach de 1729 – tanto a *realização* do cifrado quanto as cifras abaixo da linha do *baixo fundamental* são hipotéticas e aparecem aqui apenas para valorizar as capacidades redutoras e analíticas do *baixo fundamental* de Rameau.

FIG. 2.21 - Redução mostrando as fundamentais de um baixo cifrado de J. S. Bach

70
bis — sich die Zeit her - dran - ge,
baixo contínuo
baixo fundamental
B7 C#m F#m G#m7(b5) C#7 F#m G#7
C#m G#7 C#m C#7(b9) F#m

O contraste que se observa entre estes dois curtos e rápidos exemplos pode ser útil para comparar não a perícia artística e composicional de Bach em relação à Rameau (o que seria evidentemente um uso enviesado da comparação), mas sim a diferença de propósitos que existe entre *a arte e a sua teoria*, diferença que muitas vezes se embaralha prejudicialmente com aquela outra oposição da *teoria contra prática*. No caso do exemplo de Rameau (FIG. 2.20), temos uma simulação que tem função pedagógica direcionada para um aprendiz em formação, assim as coisas são nitidamente dispostas e, de maneira prática, progridem comedidamente das situações mais simples para as mais complexas, o *exemplo* é breve, se apresenta com começo meio e fim e objetiva nos convencer (através do entendimento racional de uma

questão objetiva e pontual especialmente separada para esse fim) da validade do pressuposto artístico que representa e, para o que foi preparado, é um exemplo historicamente reconhecido como eficiente e belo. Como se vê nada disso se acomoda ao âmbito da realização artística do caso de Bach (FIG. 2.21), concebida como música imersa no contexto da fé luterana e não para ser fragmentada e descontextualizada como um *exemplo* nos textos da teoria musical laica.

*   *   *

[25] No *baixo cifrado* os números e demais sinais ocorrentes (bemóis, sustenidos, traços, cruzes, etc.) não são absolutos e não têm o propósito de fixar um único e determinado acorde, inversão ou movimento harmônico. Os números e sinais têm valor circunstancial e condicional, pois dependendo das relações que estabelecem com a armadura de clave e a infinita variabilidade da linha do baixo (as notas do baixo vão sempre escritas em pauta), uma mesma numeração pode significar situações harmônicas substancialmente diferentes, como mostra a FIG. 2.22, baseada em Dahlhaus (1990, p. 136):

FIG. 2.22 - Demonstração do valor circunstancial das cifras do baixo cifrado

*   *   *

[26] DA NOÇÃO DE INVERSÃO EM DIFERENTES DOMÍNIOS. O costume que temos de isolar os assuntos da harmonia *em si mesmos*, pode nos levar a pensar a *inversão* como uma prática autônoma, um recurso técnico-poético apartado que se desenvolveu exclusivamente na nossa especificidade artística que, com essa notável contribuição do *expert* Rameau e das suas demonstrações engenhosas e plenamente lógicas ganhou legitimidade teórico-musical inteiramente soberana e auto-suficiente. Contudo, em meio ao movimentado século XVIII, quando na França de um Rameau as especializações não se achavam ainda tão segregadas, é possível notar que a *noção de inversão* (*renversement*) era discutida em vários domínios diferentes. Assim, se não apartarmos exageradamente as idéias de *inversão* de Rameau do seu contexto de época, vamos notar que é frutífero retomar certo campo de associações ou de analogias entre o significado, função e capacidade expressiva que a *inversão* assume em alguns desses domínios não musicais e o conceito especifico de *inversão* tal como ele é propriamente entendido agora na harmonia dos músicos.

Em 1750, Rameau publica seu “*Démonstration du principe de l’harmonie...*”, que pela claridade e elegância é considerado uma de suas obras mais importantes da maturidade. Nesse trabalho Rameau recebeu a colaboração do culto filósofo enciclopedista, trinta anos mais jovem do que ele: Denis Diderot (CHRISTENSEN, 1993, p. 212; SADLER, 2001, p. 783). Em 1751, alguns meses antes do primeiro volume da *Encyclopédie,* comenta Nunes (1997, p. 114-134), Diderot publica a “Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e que falam” que toma como objeto justamente o problema das *inversões,*

> figuras gramaticais que ocorrem quando a ordem natural das relações de concordância entre as palavras é invertida ou interrompida. Entretanto, as inversões constituem o ponto de partida para as mais variadas digressões, como a origem das línguas, a linguagem dos surdos-mudos, as relações entre as artes e o conhecimento, entre a harmonia de estilo e a harmonia musical, a impropriedade das traduções, etc. (NUNES, 1997, p. 115).

Segundo Diderot, a ordem natural das idéias é afetada principalmente pela "harmonia do estilo" (NUNES, 1997, p. 123). Conforme Nunes, Diderot aborda a temática das inversões evitando a rigidez de outros autores contemporâneos de Rameau que se dedicaram ao mesmo problema, tais como: o "*Traité sur l'inversion*" do gramático e filósofo francês César Chesneau Du Marsais (1676-1756); o estudo do abade Charles Batteux que se comenta a seguir; e *o* "*Essai sur l'origine des connaissances humaines*" (*Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*) do filósofo e literato francês Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780). Para Diderot – e o mesmo poderia ser dito para Rameau –, a inversão pertence a um avançado estágio da história das línguas que ele chama de *perfeição*. A *perfeição* se alcança quando, após as longas etapas de *nascimento*, *formação* e uso, em um último estágio, surgem nas línguas certos cuidados com a *harmonia* (a combinação agradável). O *fator estético* emerge justamente da convicção de que, como coloca Diderot, "não seria inútil adular o ouvido falando com engenho". No entanto, assim como no caso da inversão em música, Diderot adverte que devemos ser parcimoniosos no que se refere à inversão, a alteração da ordem natural das idéias em favor do efeito estético. Por isso, a inversão é tida como um *ornamento de estilo*, uma "*licença"* que deve ser aplicada comedidamente.

> Ao que me parece, devemos usar essa licença somente quando as idéias que invertemos são muito próximas uma da outra, de modo que se apresentam quase simultaneamente ao ouvido e ao engenho, assim como invertemos o baixo fundamental no baixo contínuo para torná-lo mais encantador, embora esse seja verdadeiramente agradável somente à medida que o ouvido faz a progressão natural do baixo fundamental, que a sugeriu (DIDEROT apud NUNES, 1997, p. 124).

Desse modo a *inversão* atua no campo das figuras retóricas, no campo do *adorno do discurso*, que no estado de perfeição da língua (e da música), engenhosamente articula sintaxe, regência e concordância, sem colocar em risco os elos de sentido e conteúdo. A inversão é uma figura poética (ou um *hieróglifo poético* nos termos de Diderot) que, submetida ao decoro, ao comportamento correto, traz harmonia e eloqüência ao estilo (NUNES, 1997, p. 126).

Outro célebre acadêmico, esteticista e professor de retórica que nesses mesmos anos abordou a *inversão* foi o abade Charles Batteux (1713-1790), personagem dessa França ramista para quem a "*Carta sobre os surdos-mudos*" de Diderot é dedicada. Em 1764, no seu "*Cours de belles lettres*", tratando dos problemas específicos da tradução do latim para o francês Batteux declara, numa frase que poderia ter partido de Rameau, que: "a questão sobre a inversão, antes secundária, tornou-se um princípio fundamental, do qual vi nascer todas as regras" (BATTEUX, 2004a, p. 91). Batteux percebe a inversão como um recurso que auxilia o tradutor a elaborar os "torneios que dão sentimento, o espírito, a vida ao discurso" (idem) e não propriamente o sentido do texto que está sendo traduzido. Na comparação entre as frases "A doninha aos pássaros inimiga" e "A dominha inimiga de pássaros" (p. 95) concluímos com Batteaux que "há uma razão, por mais tênue que seja, que levou o autor a escolher uma disposição em lugar da outra. Talvez tenha sido a harmonia [a combinação agradável], mas, às vezes, também é a energia" (BATTEUX, 2004, p. 99).

Batteux pergunta retoricamente qual seria o efeito de três possíveis traduções de uma frase de Cícero: "'Que disciplina pode estabelecer em seu campo aquele que não consegue dirigir sua conduta?' [...] 'Um general que não comanda sua própria conduta não pode comandar um exército?' [...] 'Um general não pode comandar um exército se não pode comandar-se a si mesmo'". Dessas possíveis formulações se tira ao menos a lição de que "o sentido é o mesmo, mas não há mais a mesma força, porque não há mais a mesma ordem" (BATTEUX, 2004, p. 99). Cf. Tavares (1989, p. 321). Mais adiante Batteux conclui que a ordem que dá forma ao texto deve ser totalmente invertida "quando o sentido assim o exigir para a clareza, ou o sentimento para a vivacidade, ou a harmonia para a satisfação" (p.103). A *inversão* é uma *escritura* do plano *ornamental*, do *encantamento* e da *agradabilidade*, que não se separa – mas também não se confunde – com o plano enunciativo. Embora de maneira não plenamente formulada, a tese da inversão consolidada em Rameau só foi possível porque conseguiu carregar consigo ao mesmo tempo a distinção e o atrelamento que existe entre esses dois planos.

Em um plano está a caracterização do personagem – a estatura, a maquiagem, a roupagem, os adereços, a maneira de se movimentar, etc. –, que é o plano em que, digamos por analogia, está a *inversão do acorde*. Em outro plano está a função dramática, ou o papel que o íntegro personagem acorde, devidamente caracterizado, desempenha na trama: agora que já sabemos como é o personagem, queremos saber de onde ele vem para onde

ele vai e se sua ação é uma causa ou uma conseqüência. Em um plano estão os agentes e no outro a ação. Então, um **V7** grau, por analogia, pode ser caracterizado (posicionado, invertido e tensionado) de várias formas, e uma parte da teoria da harmonia se ocupa especificamente dessa arte. Mas, a despeito da caracterização escolhida, esse **V7** não deve deixar de cumprir sua função narrativa de Dominante.

A inversão é assim um dos assuntos centrais da arte que cuida da caracterização, da disposição espacial das notas do acorde segundo os limites de extensão, do distanciamento dessas notas entre si e em relação ao baixo fundamental, da concordância do movimento seqüencial que – mantendo, caminhando por grau conjunto, saltando, preparando e resolvendo – rege o encadeamento de cada uma das notas de um acorde em relação às notas do acorde seguinte: a arte que cuida das *materialidades musicais literalmente sensíveis ao toque que podem ser representadas na escrita* (neste *domínio* estão incluídas as temáticas de *posição*, *disposição*, *cruzamento*, *dobramento*, *distância entre as vozes*, *movimentos paralelos*, *diretos*, *oblíquos* e *contrários*, *notas auxiliares*, *dissonâncias, quintas* e *oitavas paralelas* e outros conceitos similares, normalizados pelas tradicionais regras de escritura da tonalidade harmônica).

Desde Rameau cuidamos do nexo causal, da coerência de conjunção e da direcionalidade cadencial das progressões dos acordes, a partir do movimento explícito das suas fundamentais. Com as inversões, as ações e efeitos das progressões continuam sendo induzidas pela marcha das fundamentais, só que agora essas fundamentais estão escondidas, sua força de junção atua internamente. De maneira implicada ou apenas subentendida, essas fundamentais se escondem no tecido elaborado da harmonia.

As inversões são truques de *encobertamento*, de *polimento* e *disfarce*, são recursos de *refinamento*, *fantasia* e *criação* que, em diferentes domínios, vão recebendo teorizações cultas e competentes que revelam aos iniciados aquilo que está por traz desses truques, por traz das máscaras, armações e manobras que abrilhantam toda a teatralidade da "época das crinolinas e das perucas empoadas" (SCHWANITZ, 2007, p. 97), época que Rameau tão bem conheceu. Observar a inversão como um recurso geral da época, nos ajuda a ver que, mesmo em suas características mais específicas, as preocupações e entendimentos musicais tomam parte do pensamento que perpassa os diferentes domínios do seu tempo. Esse truque retórico discursivo não é de Rameau, de Diderot ou de Batteux: a *demonstração* da inversão pertence a uma mentalidade que *iluminava* a mente de todos que, com Rameau, se destacou também no campo da teoria musical.

* * *

[27] DA CONSTRUÇÃO ABSTRATA ENUNCIADA NOS TERMOS E CONCEITOS DA TEORIA MUSICAL. A FIG. 2.7 reproduz parcialmente uma das *demonstrações* que Rameau (1986, p. 38) usa para ilustrar o *princípio de inversão* da tétrade. As FIGURAS. 2.6 e 2.7 focam apenas as quatro inversões do **IV**^{6} e/ou do **V7** graus nos modos *maior* e *menor* e, sendo assim, dão uma mínima idéia da capacidade de *redução estrutural* que a linha de raciocínio defendida por Rameau alcança. Contudo, para uma noção mais apropriada da variabilidade que as noções de *sous-dominante, dominante-tonique* e *tonique* suportam seria necessário levarmos em conta, além destas quatro inversões, todos os demais *recursos de escritura* – mudanças de posição, notas auxiliares, acréscimo de outras dissonâncias, omissões, duplicações, mudanças de tessitura, instrumentação, idiomatismos, acentos rítmicos, etc. – que os músicos contam para reapresentar (re-sonorizar) estes *mesmos* "dois" acordes de maneira sempre *diferente*.

Diante de tantos *recursos de escritura* – não necessariamente grafados em tinta no papel, mas escritos também nas ações do nosso corpo nas nossas práticas musicais – que são propriamente artísticos, é que termos e conceitos para-artísticos como *acorde*, *tríade*, *tétrade*, *inversões*, *subdominante*, *dominante*, *tônica*, etc., mostram suas verdadeiras propriedades e limites. Tais termos e conceitos são, de fato, idealizações. São grandezas abstratas. Como acontece com a validade delimitada de termos como *cadeira*, *mamífero*, *brasileiro*, *comunidade*, *feminino*, *verbo*, *azul*, etc., os termos e conceitos da teoria da harmonia são sempre generalizantes e, polivalentes, não correspondem a uma única, concreta, estática e precisa ocorrência. E como já foi dito: "toda generalização se expõe [...] a um desmentido rápido ou a uma excessiva simplificação" (PAVIS, 1999, p. 378). O termo "acorde perfeito menor", p.ex, é uma espécie de *tipo ideal*, uma representação modelo que quer englobar *todos* os acordes de uma classe, refere-se a algo geral e não a um determinado *exemplar* que, de fato, se observa numa situação artística específica e concreta. Podemos definir o tal "acorde perfeito menor" com o empilhamento bruto de três ou quatro semibreves com as alturas **ré-fá-lá-(dó)**, mas na realização artística dificilmente vamos localizar esta entidade abstrata exatamente assim, estática e literalmente disposta nessa ordem.

Considerando a capacidade altamente dinâmica dos recursos da realização musical é como se, ao pé da letra, esse *pseudo-acorde de definição* realmente não existisse. Ou tivesse uma importância ínfima fora da própria definição. Tais termos e conceitos são uma espécie de *armadura mítica* que acompanha a trajetória do pensamento musical europeu (ou europeizado) exprimindo a *crença* de que *as mais diferentes transformações impostas à harmonia são manifestações afins*, elaborações *unificadas* por uma mesma base que, só anos depois de Rameau, se tornaria conhecida como: *tonalidade.* Termo superior aos demais que, no singular, traduzindo tal confiança universalista ocidental, se coloca como algo acabado e pleno. E é com este *super-termo abstrato*, ou com a superação de sua hegemonia teórica, que temos que nos virar agora.

* * *

[28] DAS ROTINAS TÉCNICO-MUSICAIS COMO *ESCRITURA* TEÓRICO-ESTÉTICA DA HARMONIA TONAL. As rotinas musicais envolvendo simultaneamente os sentidos da audição, da visão e do tato, a sensibilização emocional, a memória muscular e motora, o convívio social, etc., desencadeiam um complexo cruzamento de sensações, associações e combinações de diferentes percepções que, indo muito além da razão abstrata e imóvel, possivelmente, são o mais importante *livro* de teoria da harmonia jamais escrito. Se por um lado o patrimônio teórico pôde se conservar e se transmitir através de exposições orais, demonstrações exemplares, textos escritos, partituras e sistemas gráficos de cifragem e análise, etc., por outro, as rotinas musicais se mostram tanto ou mais capazes de transmitir e manter sinestesicamente, de conservar e lembrar numa só impressão, um número sem fim de valores teóricos que, consigo, guardam algo das concepções filosóficas, morais, religiosas, econômicas, éticas e étnicas que ambientam a instituição dessas práticas teóricas. Mesmo correndo o risco de exagerar um pouco nas tintas, podemos dizer que essa gestualidade técnico-musical, inúmeras vezes repetida e automatizada, é uma das mais profundamente enraizadas e difundidas formas de *escritura* teórico-estética da harmonia tonal.

Um tratado gasta páginas para *dizer* (argumentar e contra-argumentar, explicar, exemplificar e contra-exemplificar, mapear as razões históricas, estéticas e filosóficas do conceito, etc.) que, *tradicionalmente*, *o melhor encadeamento de acordes é aquele que respeita a lei do menor esforço, que os movimentos de oitavas e quintas paralelas são proibidos, que a terça de um acorde não pode ser duplicada sem a devida atenção, que o salto melódico de intervalos aumentados e diminutos acarreta cuidados específicos*, etc. Mas, nas rotinas técnicas e nas obras do repertório tonal propriamente dito, essas grandezas teóricas se reafirmam na leveza de cada instante. Neste momento, em todo mundo tonalizado, podemos imaginar que muitos dos pesados livros de harmonia estão fechados em suas estantes, mas, mesmo assim, as lições continuam sendo recitadas, sem palavras e de cor, no interior de cada compasso que ouvimos e tocamos e a cada oportunidade que sentamos para praticar nossos instrumentos.

No campo dos estudos das músicas populares – no qual, comumente, vamos lidar com situações em que hábeis artesãos, mestres consumados da arte da harmonia vão defender seus domínios (suas auto-imagens, suas crenças e convicções, etc.) com frases do tipo: “nunca ouvi falar em Rameau”, “nunca estudei harmonia”, “nunca li nenhum livro de harmonia”, “nunca tive aula de harmonia”, “não sei nada de harmonia”, “preciso ter aulas de harmonia”, “não conheço nada de harmonia tradicional”, “não faço a menor idéia do nome deste acorde”, “aprendi, ou descobri, sozinho”, etc. – este pormenor que estamos tentando realçar aqui é muito significativo. Abre a possibilidade de um entendimento *outro*: tais mestres consumados da arte da harmonia popular vão se mostrar como verdadeiros “eruditos” e “grandes estudiosos”, os mais assíduos e disciplinados leitores desse *outro livro de harmonia* pleno de tradição e função que, mesmo sem palavras escritas no papel, afirma, discute, discorda, nega e reafirma o pensamento musical centenário que está vivo em nossa arte e ofício.

* * *

[29] A expressão “lições de Rameau” decorre do modo de dizer do compositor francês Claude-Achille Debussy (1862-1918) que, em suas crônicas e ensaios, encontrou repetidas oportunidades para elogiar Rameau e defender sua revalorização. Aos jovens músicos Debussy dizia: “voltem a descobrir a lição de Rameau” (DEBUSSY, 1989, p. 19). Em novembro de 1912, Debussy publicou o seguinte texto laudatório:

> A necessidade de compreender – tão rara nos artistas – é inata em Rameau. Não é senão para satisfazê-la que ele escreve um *Tratado de harmonia*, no qual pretende restaurar os “direitos da razão” e quer fazer reinarem na música a ordem e a clareza da geometria. Pode-se se ler no prefácio desse mesmo tratado que

> "a música é uma ciência que deve ter regras certas": sendo essas regras tiradas de um princípio evidente, tal princípio não nos pode ser revelado sem o socorro da matemática. [...] Ele não duvida um instante da verdade do velho dogma dos pitagóricos... toda música deve ser reduzida a uma combinação de números; ela é a aritmética do som como a ótica é a geometria da luz. Vê-se que Rameau reproduz os termos, mas traça aí o caminho pelo qual passará toda a harmonia moderna: e também ele mesmo [...]. A imensa contribuição de Rameau é o que ele soube descobrir como "sensibilidade da harmonia", o que conseguiu anotar de certas cores, certas nuances das quais, antes dele, os músicos tinham apenas um sentimento confuso. Como a Natureza, a Arte sofre transformações, descreve audaciosas curvas, nas quais acaba sempre voltando a encontrar seu ponto de partida. Rameau, quer se queira ou não, é uma das bases mais seguras da música, e pode-se sem receio trilhar o belo caminho que ele traçou, apesar dos [...] enganos de que o acusam. É por isso, também, que se tem que amá-lo, com o carinhoso respeito que se conserva em relação aos ancestrais, um pouco desagradáveis, mas que sabiam com tanta beleza dizer a verdade (DEBUSSY, 1989, p. 182-183).

* * *

[30] Segundo informam Christensen (2001, p. 796), Dahlhaus (1990, p. 25), Lester (2006, p. 768) e Meeùs (2004, p. 125). A preposição "*sous*" em francês tem sentido de *abaixo de* ou *sob* e entrou para a teoria musical como o elemento antepositivo "*sub-*" que carrega também a conotação de coisa *hierarquicamente subordinada.* Com este mesmo sentido e mecânica, em seu vocabulário técnico Rameau sugere também o termo "*Submediante*" (**VI** grau, "*la sixieme Note du Ton"*) em contraposição à "*Mediante*" (**III** grau), segundo o entendimento de Rousseau (2007) exposto nos verbetes "*Sous-mediante*" ou "*Soumediante*" do seu "*Dictionnaire de musique*" de 1768. Conforme Barnett (2006, p. 430), os termos *dominante*, *mediante*, *majeur* e *mineur*, refletem a particular contribuição à teoria tonal dos músicos franceses do século XVII.

* * *

[31] Da terminologia em Rameau. Conforme Christensen (2001, p. 796), Rameau foi percebendo aos poucos esse potencial característico da *Sous-dominante*. Christensen (1993, p.194) e Saslaw (1992, p. 40) informam que a expressão "*double emploi*" propriamente dita aparece, de fato, na página 33 da "*Dissertation...*" de 1732, embora Rameau ainda não explore aqui as implicações teóricas do conceito. Várias análises e demonstrações do "*Traité...*" (1722) e do "*Nouveau système...*" (1726) sugerem a noção do *double emploi* apesar de que o conceito não apareça propriamente descrito nessas publicações. Contudo, deve-se considerar que *double emploi* é um mecanismo intimamente ligado e decorrente dos demais entendimentos de Rameau, e nesse contexto se torna uma noção praticamente auto-explicativa.

Sobre o *double emploi* algumas referências são: Burnham (1992, p. 5), Christensen (2001, p. 796; 1993, p. 193-197), Dahlhaus (2001, p. 860; 1990, p. 24-25), Damschroder (2008, p. 23), Damschroder e Williams (1990, p. 251), Ferris (1959, p. 243), Fichet (1996, p. 14), Harrison (1994, p. 93-94), Hayes (1974, p. 68), Lester (1996, p. 133-135), McKinney (2004, p. 15), Meeùs (2004, p. 126-127), Rousseau (2007, p. 188-190), Saslaw (1992, p. 39-47), Verba (1978, p. 473), Wason (1995, p. 38, 63, 155-156).

Um exemplo do próprio Rameau pode ser visto em um fragmento do "*Traité...*" (RAMEAU, 1986, p. 382) escolhido e comentado por Meeùs (2004, p. 126). No "*Traité...*" as ilustrações que mostram casos de *double emploi* são facilmente reconhecíveis pela indicação analítica dos dois baixos fundamentais para um único acorde (cf. FERRIS, 1959, p.244). Vale repetir que a indicação dos graus (cifras **I**, **II**, **IV**, **V**, etc.) não era praticada por Rameau e aqui serve apenas como recurso descritivo e comparativo.

A Fig. 2.8 é oportuna para comentar o fato de que, na terminologia de Rameau, os diferentes *nomes*, *termos* e *cifras* não são propriamente sinônimos (embora, no uso, eles muitas vezes se mostrem como sinônimos). Cada um ressalta uma propriedade específica do fenômeno em análise que se revela frente ao uso combinado desses diferentes recursos. Assim podemos dizer que:

1) O termo *Sous-dominante* abarca as quatro notas do feixe (**re-fá-lá-dó**) em qualquer combinação acórdica ou melódica e, por vezes, faz referência a usos parciais (de uma, duas ou três notas do conjunto), mas, por ser genérico e abstrato, é um tanto vago para explicitar acordes (posições e inversões específicas) e seus baixos fundamentais.

2) As diferentes ordenações, ou inversões das notas da *subdominante* geram as diferentes *formas cordais* características dessa função, que recebem *nomes* mais específicos dependendo do *baixo fundamental* adotado. Nomes como: *acorde de sexta acrescentada* (**fá-lá-do-ré**), *acorde menor com sétima* (**ré-fá-lá-dó**) e suas inversões, acorde de *grande sexta* (**fá-lá-do-ré**), de *pequena sexta* (**lá-dó-ré-fá**), e de *segunda* (**do-ré-fá-la**), etc. Vale reobservar que em seus exemplos, Rameau segue empregando os números do *baixo contínuo*. Tais *números*, embora mais ambíguos para especificar *graus*, *fundamentais e funções*, são insubstituíveis para a caracterização intervalar da posição escolhida, pois são um meio de descrição que se aproxima do fato mecânico espacial propriamente dito.

3) A interpretação analítica do baixo fundamental (representado pela nota sublinhada) depende do sentido da *progressão* – ou seja: "depende do acorde que vem depois"(ROUSSEAU, 2007, p. 189). Como camada analítica mais *profunda*, a linha do *baixo fundamental* desinverte os acordes, deixa subentendido o empilhamento de terças (as tríades ou tétrades decorrentes do diatonismo não precisam ser indicadas por números), e explicita a tipologia das sucessões de fundamentais que estão em uso.

*   *   *

32 A opção pelo termo "sexta" para rotular o acorde ("*sixte ajoutée*" ou "sexta de Rameau"), parece se justificar pelas razões da antiga *monodia* em contraposição ao pensamento, mais recente, do baixo como o *alicerce da harmonia*. No fechamento cadencial melódico (cf. FIG. 2.9) a nota **ré** veio primeiro, é a *nota dada* (o *cantus firmus,* a *tradição,* a *condução,* o $\hat{2} \rightarrow \hat{1}$, etc.) a ser *acompanhada* pelo modernizante baixo **fá**. Daí *6ª* e não *3ª*.

*   *   *

33 Note-se que, no movimento cadencial **S D T**, o contraste que separa e une Dominante e Tônica é incisivo, cortante, definido. Já o contraste entre Subdominante e Dominante possui outras naturezas, é um contraste *associativo* que reforça e ajunta dois termos funcionais sutilmente diferenciados que concorrem para o mesmo fim. Essa especificidade contrastiva, na *jazz theory*, se traduz no grafismo *colchete* (abarcando **S** e **D**) mais *seta*, apontando para **T**:

*   *   *

34 CLÁUSULAS e CADÊNCIAS. Conforme Widmer (1984), *cláusulas* e *cadências* são fórmulas cheias de significado melódico-harmônico capazes de finalizar segmentos musicais de maneira "coerente e concludente". Em sentido geral, ambos os termos podem ser entendidos como *conclusão*, remate, término ou fechamento. Como em *clausum* (lugar fechado), *claustra* ou *claustrum* (tudo o que serve para fechar, barreira, cerca, tranca, ferrolho), e *claudere* (para fechar, para concluir, encerrar) o termo em latim *clausula*, no jargão histórico da teoria musical, pode ser pensado como uma espécie de antecede pré-tonal do termo *cadência*, do latim *cadere* (cair, declinar, cessar, perder forças, abrandar, moderar), que carrega conotações mais modernas ou propriamente tonais (TORRINHA, 1942, p. 153; HOUAISS, 2001). Widmer distingue categoricamente: o termo *Cláusula* refere-se ao processo horizontal, melódico (cf. LA MOTTE, 1993, p. 14), enquanto o termo *Cadência* define um processo vertical, harmônico, e se cristaliza na medida em que a tonalidade harmônica, isto é, a verticalidade vai se impondo.

> A Cadência inclui vestígios de Cláusula, como p.ex., a condução pelo menor caminho das vozes intermediárias. A Cláusula, por sua vez, na medida em que a horizontalidade vira polifonia e gera harmonia, começa a dar sinais de condução de voz por intervalos de quartas e oitavas, inicialmente em qualquer uma das vozes e, com o tempo, preferencialmente no baixo (WIDMER, 1984, p. 7).

O termo *clausula* possuiu muitos sentidos na gramática e na retórica medieval, denotando tanto a conclusão de uma passagem quanto a própria passagem em si. Na teoria musical ao longo dos séculos XI a XV, da monodia à polifonia, dependendo do contexto, a palavra *clausula* poderia significar qualquer finalização, um final específico de um modo, uma fórmula melódica específica usada para fechamentos, uma seção formal dentro de um canto chão, poderia corresponder a uma seção polifônica intercalada ao canto chão, ou ainda implicar determinada técnica de composição polifônica importante para o desenvolvimento do *discante*. Cf. Crocker (1962; 1986, p. 76) e Grout e Palisca (1994, p. 109-118).

Na monodia modal, o *fechamento cadencial* se caracteriza pela chegada na nota final (dita *Finalis*, a nota raiz de cada modo, uma espécie antepassada da "nota fundamental" ou "tônica" sobre a qual a melodia modal repousa) através do movimento por grau conjunto descendente $\hat{2}\rightarrow\hat{1}$ (ou, mais raramente, do grau conjunto ascendente $\hat{7}\rightarrow\hat{1}$). No momento do arranjo polifônico (para 3 ou 4 vozes) dessa melodia, o fechamento cadencial normalizou alguns procedimentos que se tornariam característicos na futura música tonal: "O pensamento musical ainda era modal, mas um senso de relação dominante-tônica foi ficando aparente, principalmente nas cadências" (STOLBA, 1998, p. 141). Para Dahlhaus (1990, p. 89) o gradual desenvolvimento artístico e a conseqüente normalização das *cláusulas* (ou "tipos cadenciais pré-barrocos") podem ser considerados "um sinal seguro de que uma consciência da tonalidade harmônica estava surgindo".

Nas *cláusulas* mais antigas (para três vozes) o *tenor* e o *soprano* conduzem o fechamento cadencial (e não o *baixo*). A resolução destas duas vozes principais, obrigatoriamente, se dá por passo de grau conjunto em movimento contrário. Assim, o movimento diferenciador, ou modernizador, se faz notar é na voz intermediária (FIG. 2.23a, b, c). Nas *cadências* (quatro vozes) da música já mais moderna da Renascença, o registro mais grave do arranjo nos permite ouvir o intervalo de 4ª ascendente, ou 5ª descendente, que será característico da futura progressão tonal, **V→I** (FIG. 2.23d, e, f, g), na qual a *condução cadencial* estará francamente embasada no baixo.

A FIG. 2.23, adaptada de Michels (1989, p. 232) e Ultan (1977, p. 233), traz um esquema ilustrativo que simula as *transformações das fórmulas cadenciais ao longo do renascimento*. As notas brancas representam uma hipotética melodia modal (um *tenor*) que recebe arranjo polifônico em situação de fechamento cadencial. Em cada caso, a segunda das duas notas brancas representa a nota que canta a última sílaba ou vogal sobre a qual recai a acentuação tônica de uma palavra, verso ou frase que encerra uma seção de música (e por isso a simulação se mostra mais interessante quando tocada/cantada com alguma palavra oxítona). Nesta simulação a ausência da terça nos acordes finais (exceto na letra *g*) procura enfatizar o estilo da condução cadencial pré-tonal e, também, salientar uma idéia de datação segundo a qual a aparição da *terça* no *acorde final* serve como um indício de modernização mais acentuada (WIENPAHL, 1971, p. 407). Outra ênfase que procura assinalar essa propensão tonal esta no fato de que os primeiros dois casos simulam um estereotipado ambiente *modal* medieval-renascentista, enquanto que os cinco últimos casos podem ser ouvidos progressivamente como *cadências* mais estereotipadas da moderna tonalidade de Dó-Maior. Note-se também a progressiva ampliação da tessitura ou âmbito das vozes nos casos mais modernos.

FIG. 2.23 - Simulação das transformações das fórmulas cadenciais ao longo do renascimento

.... polifonia ....
TONAL
séculos: XIV e XV .... XV .... XV e XVI ....
... para 3 vozes "MONAL" *... para 4 vozes*
MODAL *.......... harmonia ....*
..... cadências de notas e intervalos .... *cadências de acordes ....*
.... monodia....... $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

a) A voz intermediaria se move paralelamente à voz aguda...

b) A cadência com "duas sensíveis", estereótipo da música dos séculos XIV e XV...

c) O recurso de manter na mesma voz a nota em comum...

d) A voz mais grave salta uma oitava acima...

e) A voz mais grave em movimento de quinta descendente ...

f) A voz mais grave em movimento de quarta ascendente ...

g) A moderna cadência ***V - I...*** *o elogio à diversidade dos movimentos contrários e oblíquos...*

Grout e Palisca comentam o surgimento da realização harmônica para 4 vozes e o processo que gradativamente foi levando o *baixo* a assumir seu papel moderno de *alicerce da harmonia*:

> A tradição do motete medieval sugeria que a melodia extraída do repertório do cantochão fosse colocada no tenor, mas a nova concepção da música do século XV exigia que a voz mais grave estivesse livre para funcionar como alicerce, em especial nas cadências. Usar como voz mais grave uma dada linha melódica que não podia, no essencial, ser modificada limitaria a liberdade do compositor. O tenor passou, assim, a

> ser a segunda voz mais grave, colocando-se abaixo dela uma voz inicialmente chamada *contratenor bassus*, mais tarde simplesmente *bassus*; acima do tenor situava-se um segundo contratenor, chamado *contratenor altus*, mais tarde *altus*; na posição mais alta ficava o soprano, designado quer por *cantus* ("melodia"), quer por *discantus* ("descante") ou *superius* (voz "mais alta"). Essas quatro vozes surgiram e meados do século XV, e esta distribuição conservou-se até nossos dias, com raras interrupções, como a forma-padrão (GROUT e PALISCA, 1994, p. 177).

Em seu estudo sobre as origens da tonalidade harmônica, Dahlhaus (1990, p. 67-111) se ocupa das *clausulas* ao longo do Capítulo II, em especial nos tópicos "Principio das sonoridades contrastantes", "Para uma compreensão da harmonia do século XV" e "Fórmulas e tipos composicionais nos séculos XV e XVI". Por sua vez, Wienpahl (1960), em um estudo sobre as "transformações das fórmulas cadenciais ao longo do século XV", apresenta uma diversificada exemplificação das várias padronizações que, gradualmente foram unificando os recursos cadenciais harmônicos que seriam incorporados ao sistema tonal. Além de fragmentos cadenciais de vários compositores representativos do período, Wienpahl transcreve e comenta trechos de tratados de teóricos – como Walter Odington, Johannes de Muris, Gulielmus Monachus (c. 1480), Ramos de Pareja (1482), Nicolaus Burtius (1487), Franchinus Gafurius (1496), Andréas Ornithoparcus (1517), Henricus Glareanus (1547), Adrian Petit Coclicus (1552) e Gioseffo Zarlino (1589) – que se ocuparam especificamente da normalização das fórmulas cadenciais. Outras coleções sintéticas das fórmulas cadenciais pré-tonais podem ser consultadas em Abromont e Montalembert (2001, p. 305), Grout e Palisca (1994, p. 152 e 173) e Stolba (1998, p. 141).

O trabalho de Widmer (1984) apresenta uma coleção de tipos representativos de finalizações de música ocidental numa amostragem que percorre "oito séculos de história". Após observar cláusulas e cadências em obras de compositores anônimos dos séculos XII, XIII e XIV e em obras de compositores de vulto na tradição européia culta (tais como Machault, Dufay, Pierre de La Rue, Adam de la Halle, Josquin, Gesualdo, Monteverdi, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Bruckner, Brahms, Mussorgsky, Liszt, Hindemith, De Falla, Stravinsky, Bártok, Schoenberg, Widmer, etc.), Widmer conclui que as "fórmulas nascem, se afirmam e fenecem", "não há regra que dure sempre [...] novas fórmulas se cristalizam paulatinamente para em seguida, diluirem-se, embora resistindo durante séculos" (WIDMER, 1984, p. 6 e 38). O estudo de Widmer guarda ainda um raro espaço dedicado às "Cláusulas da música do nordeste brasileiro" (WIDMER, 1984, p. 40-43).

* * *

[35] Para reforçar esta *significância da cadência na música ocidental*, podemos recuperar algo das colocações que encontramos nos estudos de Widmer e Dudeque:

> É fascinante verificar a transformação das fórmulas através das épocas, oriunda da introdução de ornamentos, de novas maneiras, da corrosão e da diluição do estabelecido e, finalmente, da coerente integração na concepção de uma obra [...]. A cadência, por ser fórmula, é basicamente material neutro, paradigmático, ritual. Por isso impregna-se de cor, clima e substância, enfim, de dínamo-energético daquilo que a antecedera. [...] Vale-mo-nos dessa aludida neutralidade da fórmula, do estereótipo, do clichê porque, em contraste com a mesma, percebemos delinearem-se as invenções originais dos grandes compositores (WIDMER, 1984, p. 8).

> Cadências têm uma importância especial na música, são elas que delineiam o encerramento de estruturas formais de diversos tamanhos. Estas podem ser uma frase, um período ou sentença, seções inteiras e até mesmo uma obra completa (DUDEQUE, 2008, p. 2).

> Nas cadências, processos formais tomam forma no ato de encerrar ou de começar novas seções (a cadência final é a exceção), e cadências articulam continuidade e descontinuidade, equilíbrio e desequilíbrio, e expectativa e surpresa. A formação cadencial pode ser efetivada por qualquer fator musical ativo – seja melodia, harmonia, duração, dinâmica, articulação, timbre, registro, etc. (KURTH apud DUDEQUE, 2008, p. 2)

> A cadência é um fator crítico na articulação composicional de frases e agrupamento de frases, ou seja, a cadência significa o movimento para um objetivo momentâneo ou definitivo (ASHFORTH apud DUDEQUE, 2008, p. 2).

[36] O VALOR ANAGRAMÁTICO DOS TERMOS "ACORDE MENOR COM SEXTA ACRESCENTADA", "ACORDE DE TRISTÃO" E "ACORDE MEIO DIMINUTO". Em diferentes *inversões*, *posições* e levando em conta algumas *enarmonias*, a sonoridade do feixe **ré-fá-láb-dó** (terça menor + terça menor + terça maior) é um assunto principal e recorrente em vários pontos do presente estudo. Seu emprego como **IIm$^{7(b5)}$** ou **IVm^{6}** – i.e., como feixe da *função subdominante* no *ambiente diatônico meno*r (*tonalidade* ou *região* menor) ou, por *empréstimo modal*, também no *ambiente expandido maior* – é um primeiro dos seus *múltiplos significados* (*Mehrdeutigkeiten*) que se referencia aqui. Contudo, atualmente, na tonalidade harmônica contemporânea (i.e, dos finais do século XVIII aos nossos dias), este mesmo feixe possui diversas atribuições, diferentes *funções harmônicas* que vão muito além desta, por assim dizer, *função primária*. A par disso, e por muitas razões, este feixe possui diversos nomes. Na *jazz theory* um acorde de tipo "**m$^{7(b5)}$**" é conhecido como: *acorde meio-diminuto; menor com sétima menor e quinta diminuta; menor com sexta; minor seven minus five; minor seven flat five,* etc.

Quando se trata da música da segunda metade do século XIX em diante, na esfera da musicologia culta, este mesmo acorde também "é conhecido por todos como 'acorde de Tristão'" (SCHOENBERG, 2001b, p. 367), um crédito ao celebérrimo *primeiro acorde* daquela que já foi chamada de "a flor culminante do wagnerianismo" (ANDRADE, 1963, p. 50), a ópera "*Tristan und Isolde*" escrita por Richard Wagner entre 1857 e 1859. Sobre o "acorde de Tristão" já se disse: "sem dúvida o 'invento' harmônico mais famoso do romantismo" (MEYER, 2000, p. 421); "uma fonte de primeira ordem na história da música moderna" (DAHLHAUS apud MEYER, 420); "o 'acorde do *Tristão*' pode ser usado como uma metáfora da essência do desejo e ansiedade, de maneira tanto zombeteira quanto intensamente séria, conforme o contexto" (WHITHALL in MILLINGTON, 1995, p. 465).

Entretanto, alguns autores desta musicologia culta reconhecem esta tríplice nomenclatura observando a *igualdade* das notas e resguardando as *diferenças* (de estilo, cultura e época) que afastam e aproximam os conceitos "meio-diminuto" e "acorde de Tristão" e ainda o fato que se sublinha aqui de que – a exemplo do citado anagrama *Tantris/Tristan* que anima a lenda –, "o acorde de Tristão é uma inversão da tríade menor com sexta acrescentada" (SCRUTON, 1999, p. 263). Cf. Bailey (1985, p. 122-123).

Menezes (2002, 2006) atribui a esta "agregação intervalar" a alcunha de o "arquétipo-Tristão". Entendendo "arquétipo" como "as relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental" (MENEZES, 2006, p. 34), Menezes observa que essa *arquetipia* se expressa de maneira mais evidente quando aparece como no "modelo original" (i.e, na posição específica empregada por Wagner no segundo compasso do Prelúdio da ópera "*Tristan und Isolde*"): *trítono+terça maior+quarta justa*. Em nosso caso a posição seria "**ré-láb-dó-fá**". Em uma laboriosa investigação Menezes (2006, p. 45-134) mapeia a "arquetipação" e a "evolução histórica" do dito "acorde de Tristão" que já teria sido encontrado, "dizem as boas línguas, até mesmo em... Machaut!" (MENEZES, 2006, p.46), i.e., na *Ars Nova* francesa do século XIV!

Outra referência é o estudo de Tagg e Clarida (2003, p. 180-216) e Tagg (2005, p. 30-39). Trata-se de uma investigação igualmente extensa e ilustrada com numerosos casos do repertório – da *música de concerto* e também da *música de consumo* – mapeando o surgimento, a consolidação e as transformações do chamado "páthos meio-diminuto" (i.e, as qualidades, afetos ou sentimentos de "piedade, tristeza, melancolia, ternura, compaixão, angústia", ou outros assim, que hoje, por empatia, estariam associados ao feixe conhecido como "acorde menor com sexta", ou "acorde de Tristão", ou "acorde meio-diminuto").

Contudo, como adverte La Motte, na musicologia tradicional o "acorde de Tristão" possui uma imensa bibliografia: "mais extensa do que qualquer outra inovação harmônica" (La MOTTE, 1993, p. 226). O supracitado comentário ("as boas línguas...") de Menezes registrando a aparição do "acorde de Tristão" na música do compositor e poeta francês Guillaume de Machaut (c.1300-1377) é creditada, por vários estudiosos, ao detalhado mapeamento apresentado por Martin Vogel ("*Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre*") em 1962.

O trabalho de Vogel – demonstrando a aparição do "acorde de Tristão" na música de compositores europeus como Machaut, Gesualdo, Purcell (cf. SCRUTON, 1999, p. 263-264) Bach, Mozart, Beethoven e

também na obra de compositores menos lembrados hoje como o alemão Louis Spohr (1784-1859) – defende que esse acorde foi ouvido ao longo de toda a história tonal e que assim, a *questão de fundo* proposta por Ernst Kurth em 1920 (no já mencionado "*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*") estaria mal colocada: em Kurth o "acorde de Tristão" (no capítulo justamente intitulado "O primeiro acorde") aparece como uma espécie de emblema da "crise" da *música da tonalidade harmônica* (cf. BAILEY, 1985, p. 186-204), mas para Vogel a "crise" não está propriamente *na música*, e sim na moderna *teoria da harmonia*, claramente insuficiente para *explicar* os *avanços* da arte musical dos finais do século XIX em diante.

"Para compreender a desarmonia do Tristão" o verbete "Harmonia" de Jean-Jacques Nattiez (1984, p. 247-256) repassa os principais tópicos dessa "crise" em um mapeamento de estudos célebres que, entre 1879 a 1970, vêm tentando *explicar* o imbróglio teórico causado por esta "configuração bizzarra": **fá-si-ré#-sol#** (em Lá-menor?). Com algumas diferenças de dados e interpretações, tal mapeamento das "contradições existentes nas distintas interpretações" do "*Tristan-Akkord*" pode ser estudado também nas revisões de La Motte (1993, p. 225-229), Meyer (2000, p. 418-421) e Wason (1995, p. 90-96). O trabalho de Bailey (1985) reúne extratos de diversos "ensaios analíticos" sobre "o Prelúdio e o Acorde de Tristão", textos de musicólogos e compositores notáveis como Schoenberg, Hugo Leichtentritt, Ernest Kurth, Alfred Lorenz, Hindemith, Kerner Karsten, William J. Mitchell, Roland Jackson, Edward T. Cone e Milton Babbit.

Outras referências são: Bailey (1969), Bernstein (1993, p. 391-393), Boretz (1992), Cook (1992, p.218-220), Damschroder e Williams (1990, 241-243), D'Indy (1912a, p. 117), Forte (1988), Harrison (1994, p. 153-157), Hofmann-Engl (2008), Hyer (1989), Piedade (2007), Platzer (2001, p. 99-100), Ratner (1992, p. 226-235), Rosen (2000, p. 633-634), Rothgeb (1995), Rowell (2005, p. 151), Schenker (1990, p. 399-401), Schoenberg (2001b, p. 367-368; 2004, p. 99-100), Scruton (2010, p. 128-132 e 147), Tovey (1956, p. 67-69) e Wisnik (1987). Sobre as *diferentes*, mas *não excludentes* interpretações schoenberguianas do "acorde de Tristão" ver também Dudeque (2005a, p. 127-128). Sobre a presença do "acorde de Tristão" na música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – pois "Tristão foi para ele, como para quase todo músico moderno, motivo de êxtase" (MARIZ apud SALLES, 2009, p. 28) – ver Salles (2009, p. 29-38).

Respeitando o interesse intrínseco dessas discussões e todo o entorno *teorético* que envolve o tal "acorde de Tristão", este apontamento de referências *da musicologia culta* tem o propósito de sublinhar o reconhecido *capital simbólico* (*erudito, escolar, cultural, acadêmico*) associado ao tão comentado acorde e, principalmente, notar que, em alguma medida, o acúmulo dessas *divisas* teórico-musicológicas repercute nos mundos da música popular contribuindo para que o "páthos meio-diminuto", assim *amplificado* e *enobrecido*, repercuta e se reafirme. Ou seja: importa reter que o prestígio do "acorde meio-diminuto" (**ré-fá-láb-dó**) ou do "acorde menor com sexta" (**fá-láb-dó-ré**) na *teoria* e *arte* da música popular, não se deve tão somente ao seu "som", mas também ao seu "nome", a sua "fama", ao seu mérito e significação no campo da *alta cultura*. Importa notar que a *memória auditiva* se compõe na soma de todo um conjunto de valores (sócio-culturais, verbais, textuais, teóricos, artísticos, conceituais, técnicos, simbólicos, etc.) agregados a um determinado *acordo de sons*.

* * *

37 DA CIFRAGEM DA SEXTA ACRESCENTADA: INVARIÂNCIA E DIFERENÇAS. Esse conjunto de *sons* – que parece ser capaz de recontar boa parte da trajetória da teoria da harmonia – possui atualmente uma rica cultura teórica que conta com vários recursos de cifra e análise. Do *baixo contínuo* herdamos cifras como $^{6}_{5}$, ou apenas 6, que só se referem a esse conjunto específico de notas mediante determinados baixos explicitamente escritos na pauta. Dos tempos de Rameau aprendemos as cifras 7 ou 6 (acrescentadas) que se acham acima de notas especificas do *baixo fundamental* (escrito numa pauta analítica e não necessariamente na linha do baixo). No correr do século XIX, na teoria e na análise, esses *baixos* escritos em pauta foram praticamente substituídos pela cultura dos algarismos romanos (graus) que se associaram aos algarismos arábicos do cifrado barroco: assim, passamos a contar com cifras do tipo $\mathbf{IIm}^{7}$, $\mathbf{IV}^{6}$, $\mathbf{IV}^{6}_{5}$.

A história continuou e, desde os finais do século XIX, passamos a acreditar que a *função* deste mesmo conjunto de notas poderia ser evidenciada através de cifras letradas como **S**, $\mathbf{S}^{6}$ ou **Sr**. Aprendemos

que **Dm**^{7} (o **IIm**^{7}) ou **F**^{6} (o **IV**^{6}) são acordes ou graus que expressam a *subdominante* da tonalidade de Dó-maior, assim como **Dm7**$^{(b5)}$ (o **IIm7**$^{(b5)}$) ou **Fm**^{6} (o **IVm**^{6}) são *subdominantes* da tonalidade de Dó-menor, e estas cifras funcionais se tornaram dispositivos úteis para as práticas teóricas da música popular. Na música popular, também abordamos este mesmo fenômeno usando nomes de escalas (modos), conjuntos mais amplos de notas, mas que expressam a mesma relação sistêmica. Como é o caso quando, na tonalidade de Dó-maior, falamos de *Ré-dórico* (para o **IIm**^{7}) e *Fá-lídio* (para o **IV**^{6}) e, na tonalidade de Dó-menor falamos em *Ré-lócrio* (para o **IIm**$^{7(b5)}$) e *Fá-dórico* (para **IVm**^{6}). No âmbito da música francamente harmônica e tonal, tais *modos* expressam em um só termo as tradicionais quatro notas básicas da subdominante e também as principais notas de tensão que, contemporaneamente, se associam a tais conjuntos.

Todos estes recursos de cifra parcialmente lembrados aqui (pois todos suportam algumas variações conceituais e de grafia) *são e não são a mesma coisa*. Em um nível todos eles se referem basicamente ao mesmo feixe de notas – os *invariantes* **ré-fá-lá-dó** em Dó-maior e **ré-fá-láb-dó** em Dó-menor –, a mesma matéria prima *tradicional e funcional* com a qual construímos formas cordais para contrastar a *subdominante.* E por isso, *historicamente*, podemos dizer que, apesar das diferenças evidentes de cifragem e uso, tais recursos são como os descendentes de uma *família*. Assim, *genericamente*, tais cifras são praticamente a mesma coisa; *estruturalmente*, todas exercem *a mesma função*; *teoricamente* todas realçam aspectos do *mesmo fenômeno*. E nenhuma delas introduz uma ocorrência musical propriamente *diferenciada* ou *nova*.

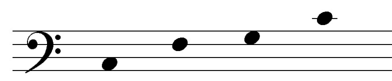
Contudo, em outro nível, sabemos que esses termos de cifra *não são*, não se referem, e não significam as mesmas coisas. Tais "cifras" de fato cifram bem mais do que o conjunto de notas **ré-fá-lá(b)-dó**. Elas cifram os *re-entendimentos* que surgem no uso destes sons e as soluções estilísticas diferenciadas em tempo, lugar e grupo cultural encontradas para este mesmo conjunto de notas. Estas (ou outras) maneiras de indicar o velho "acorde de Rameau" são indícios de um fenômeno bem mais amplo que é um fenômeno da *apropriação.* Um fenômeno de "incorporação com ressignificação" (MENEZES BASTOS, 1998, p. 15) *simbólica, cultural e social dos patrimônios da harmonia*. A *outra* cifra (*outro* nome, *outro* rótulo, *outra* teoria, etc.) é uma das maneiras encontradas para delimitar o *nós* e distinguir aqueles que, para nós, são os *outros*. Tais cifras ajudam a demarcar os diferentes territórios das práticas musicais tonais e, por isso, o fato de que nem todas as cifras são entendidas por todos, não representa necessariamente uma deficiência teórica ou pedagógica. Sendo analíticas e explicativas, as *cifras* são também uma espécie de *caligrafia secreta*, *obscura* e *local*. Uma espécie de *código* ou *gíria* para iniciados. São chaves que abrem um ou outro mundo, mas não abrem todos.

Só mesmo sustentando grandes *abstrações*, sustentando *afirmações conceituais* de caráter *totalitário* e *universal* e acreditando em "mitologias que pretendam abranger toda a humanidade" (GUMBRECHT, 1998, p. 138), podemos tentar igualar tudo como "a mesma coisa". Se admitirmos que todas as diferenças aqui se reduzem à manifestações dessa imensa abstração que se tornou a idéia de *subdominante*, estaremos minimizando a importância das pequenas escolhas, desconsiderando a especificidade que as culturas encontram na realização dos movimentos contrários, oblíquos, diretos ou paralelos que encadeiam as notas dos seus acordes, desconsiderando certos posicionamentos e distanciamentos dessas notas, certas inversões, dobramentos, omissões ou acréscimos de poucas notas que timbram, caracterizam e diferenciam uma prática musical ou outra.

Assim, possivelmente estaremos optando pela maneira hegemônica de pensar a harmonia que nos parecerá a maneira mais lógica, mais rica, forte, bonita, correta, pura, etc. Para conseguir reunir tudo em um mesmo compartimento teórico estaremos também, inevitavelmente, tentando isolar a harmonia em si mesma. Tentando observar os fenômenos das notas e acordes como se eles fossem autônomos. Tentando desvincular nossa disciplina dos gêneros e estilos, das formas, da métrica (ritmo), da letra, da instrumentação, da articulação, do sotaque, de *quem* está fazendo música *aonde*, *quando* e *para quem*. Tentando desvincular a harmonia de tudo aquilo que, em um grosso caldo de cultura, caracteriza e diferencia os inúmeros rituais e estilos tonais. Essas miudezas, apesar de teoricamente (*estruturalmente*, *funcionalmente*) pouco significativas – já que para pensadores influentes como Schoenberg "somente a fundamental de uma progressão harmônica é decisiva para definir o seu sentido" (DUDEQUE, 1997, p. 37) – fazem toda a diferença: essas pequenas escolhas são mesmo capazes de *destotalizar* e *ressignificar* progressões que, há muito tempo e em muitos lugares, são conhecidas e recorrentes nas mais diferentes culturas da tonalidade harmônica.

38 DA PRIMEIRA LIRA QUE ANIMOU TODOS OS SONS. No imaginário contemporâneo do que seja música (popular ou outras), o mito dos três "acordes básicos" (**I IV V I**, ou "funções básicas" **T S D T**) é, em alguma medida, uma ressonância das intervenções do humanista, teórico e compositor Gioseffe Zarlino (1517-1590) que se diluem na cultura da modernidade. A revisão de Zarlino das proporções geométricas da afinação das quatro cordas da chamada *Lira de Mercúrio* (ou *Tetracordo de Mercúrio* na tradição romana, correspondente a *Hermes* na mitologia grega) interliga o trabalho deste pensador do século XVI aos teóricos gregos da Antigüidade, através de sua crítica aos antigos sábios como Boécio (480-524), Guido d´Arezzo ("*Micrologus"*, 1026-28) e outros autores da idade média (cf. PEREIRA, 2001, p. 191-204; ROCHA, 2009, p. 154-157; ROUSSEAU, 2007, p. 371).

A *Lira de Mercúrio* – descrita no *Hino a Hermes*, o terceiro dos hinos homéricos datado possivelmente do século V a.C. – é um instrumento mítico da Antigüidade que acompanha a trajetória teórica da harmonia musical. Na antiga Grécia, segundo alguns, a origem da música foi atribuída a *Linus*, filho de *Apolo* e *Terpsícore* que ganhou (ou roubou) de seu pai uma *Lira* de três cordas de linho. Linus substituiu as cordas de linho por cordas de tripa para conseguir mais sonoridade, mas o feito enfureceu seu pai *Apolo* – símbolo da luz da verdade, do conhecimento e da razão, o deus das artes civilizadas – que então, tomou-lhe a Lira e tirou a vida de seu filho. Daí os versos, lembrados por Corrêa (2006, p.30), de "*Choro Bandido*" de Chico Buarque e Edu Lobo: "mesmo porque as notas eram surdas, quando um deus sonso e ladrão, fez das tripas a primeira lira que animou todos os sons". Segundo outros intérpretes, a origem da música se deve a *Amphion*, filho de *Zeus* e *Antíope* (mulher de *Lycus*, rei de Tebas) que ganhou de seu mestre *Mercúrio* o instrumento musical grego de maior importância: uma *Lira* de quatro cordas (o *quadrichordon* ou *tetracorde de Mercúrio*). Conforme Bates e McCoy (1982, p. 214), a grande importância da afinação da *Lira di Mercurio* para a teoria musical histórica é que, de dois pares de cordas soltas, se obtém os intervalos de oitava, dois diferentes intervalos de quinta justa, duas diferentes quartas justas e um, menos evidente acusticamente, intervalo natural de segunda. O pentagrama ao lado mostra a afinação das cordas da *Lira de Mercúrio* segundo o entendimento de Zarlino no seu "*Institutioni Armoniche*", p. 70 (apud BATES e McCOY, 1982, p. 214).



* * *

39 DOS PRINCÍPIOS QUE REGEM AS SUCESSÕES DE FUNDAMENTAIS. Tais personagens – Rameau, Kirnberger, Sechter e Schoenberg – pontuam momentos chave da cena moderno-contemporânea que assistiu a normalização dos "princípios que regem as sucessões de fundamentais". Contudo, como se sabe, esta questão capital atraiu (e ainda atrai) esforços de muitos, como podemos estudar em revisões e normalizações recentes elaboradas por autores como Carter (2005, p. 7-31), Damschroder (2008, p. 85-112), Fichet (1996), Kostka e Payne (2004, p. 99-116), Meeùs (1988, 2000), Ratner (1980, p. 60-61), Tymoczko (2003) e Wason (1995).

A partir do "*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*" (*Teoria-de-harmonia simplificada ou a teoria das funções tonais dos acordes*) que publicou em 1893, o entendimento de Riemann sobre a "lógica dos movimentos harmônicos", ou das "relações intervalares entre as fundamentais dos acordes" foi se refinando em diversos trabalhos. Com o auxílio de Klumpenhouwer (2006, p. 471), Mickelsen e Riemann (1977, p. 80-84), Rehding (2003, p. 194-196), Riemann (1899, p. 16-54; 1945, p. 102-104) e, principalmente, a partir da síntese organizada por Kopp (2002, p. 95), a FIG. 2.24 traz uma amostragem que procura dar uma idéia da minuciosa investigação que Riemann fez da questão.

Evidencia-se nesta tipologia as *razões simétricas* de uma "*Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*" rigorosamente ancorada no "dualismo harmônico" (conceito referenciado adiante), bem como uma exitosa *metodologia experimental* de sistemáticas *permutações*. Riemann propôs todo um conjunto de termos para especificar as *relações intervalares* hierarquizando as possíveis combinações em dois grandes grupos. Os diversos *arranjos* entre os três vizinhos de quinta (**I**, **IV**, **V** e **Im**, **IVm** e **Vm**) agrupam-se na classe "*Hauptklänge*" (aproximadamente *sons/acordes-principais*, ou *primordiais,* etc.). E as sucessões envolvendo outros graus agrupam-se na categoria "*Nebenklänge*" (literalmente *sons/acordes-ao lado de, perto de, junto a*, etc.). No âmbito destas duas grandes categorias os vários "movimentos harmônicos" entre fundamentais ("*Quintschritt*", "*Seitenwechsel*", "*Gegenquintschritt*", etc.) mostram também a razão dualista (i.e., cada uma aplica-se ao *modo maior* e ao seu contraposto *modo relativo menor*).

FIG. 2.24 - Amostragem da lógica dos movimentos harmônicos entre as fundamentais, conforme o dualismo riemanniano

Hauptklänge — combinações entre funções principais

em Dó-maior | em Lá-menor

a) *Quintschritt*
Marcha de quinta direta
I V — T D | Im IVm — ºT ºS

b) *Seitenwechsel*
Troca de contra-quinta
I IVm — T ºS | Im V — ºT D

c) *Gegenquintschritt*
Marcha de contra-quinta
I IV — T S | Im Vm — ºT ºD

d) *Ganztonschritt*
Marcha de tom inteiro
[ou Marcha de dupla quinta: fá (dó) sol]
IV V — S D | Vm IVm — ºD ºS

e) *Quintwechsel*
IV IVm — S ºS | Vm V — ºD D^{+}

f) *Gegenquintwechsel*
IVm V — ºS D^{+} | V IVm — D^{+} ºS

Nebenklänge — relações diatônicas

em Dó-maior | em Lá-menor

g) *Terzwechsel*
Troca de terceira menor
I VIm — T Tp; V IIIm — D Dp; IV IIm — S Sp | Im bIII — ºT ºTp; Vm bVII — ºD ºDp; IVm bVI — ºS ºSp

h) *Kleinterzwechsel*
I IIm — T Sp; V Vm — D Tp | Im bVII — ºT ºDp; IVm bIII — ºS ºTp

i) *Leittonwechsel*
Troca de terceira
I IIIm — T ~~T~~; IV VIm — S ~~S~~ | Im bVI — ºT º~~T~~; Vm bIII — ºD º~~D~~

j) *Ganztonwechsel*
IIm V — Sp D | bVII IVm — ºDp ºS

k) *Tritonuswechsel*
IV IIIm — S Dp | Vm bVI — ºD ºSp

relações cromáticas

l) *Terzschritt*
VIm IVm — Tp ºS | bIII V — ºTp D+

m) *Gegenterzschritt*
Marcha de contra-terceira
I bVI — T ºSp | Im #IIIm — ºT Dp

n) *Kleinterzschritt*
IIIm IVm — Sp ºS | bVII V — ºDp D+

o) *Leittonschritt*
IIIm IVm — Dp *ou* ~~T~~ ºS | bVI V — ºSp *ou* ~~T~~ D+

p) *Tritunusszchritt*
VIIm IVm — ~~D~~ ºS | bII V — ~~S~~ *Np* D+

Os termos são compostos, o que dificulta uma tradução operacional para o português, e deve-se levar em conta o fato de que o Brasil já conta com um "vocabulário funcional" riemanniano (mas não estritamente o de Riemann) mais ou menos instituído (cf. BITTENCOURT, 2009; BRISOLLA, 1979; CORRÊA, 2006, p. 218-219; KOELLREUTTER, 1980; MENEZES 2002, p. 428-431; OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1978). A terminação "*schritt*" (literalmente *marcha*, *passo, degrau, grau, gradação, medida*) indica que os dois acordes/graus são do mesmo modo (maior-maior ou menor-menor). A terminação "*wechsel*" (*troca, câmbio, mudança, conversão, alternância, modificação*) indica que os dois acordes/graus possuem modalidade oposta (maior-menor ou menor-maior). A preposição "*Gegen-*" (*contra-, contrário, em troca de*) indica o direcionamento ou o movimento em sentido contrário ao que seria "o natural" (para a concepção dualista).

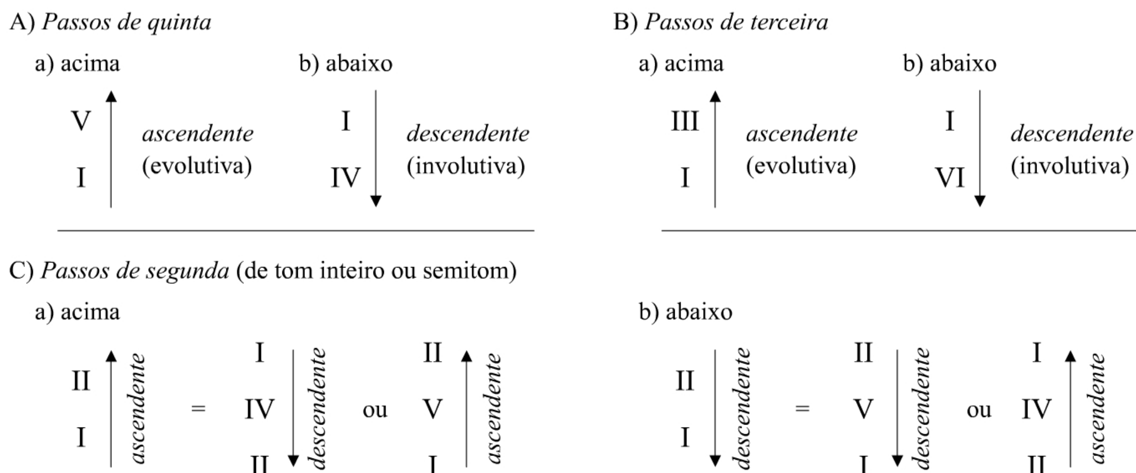
Outros termos são (literalmente): "*Ganz*" (inteiro, todo, completo, intacto), "*Klein*" (pequeno, curto), "*Seite*" (lado, lateral, secundário). Em conformidade com as cifras correntes no jargão funcional brasileiro (como se vê mais adiante), os termos "*Terzwechsel*" e "*Leittonwechsel"* referem-se aos movimentos que conhecemos como "progressão entre acordes relativos" e entre "anti-relativos" (i.e., os vizinhos de terça de modalidade oposta ou pertencentes ao mesmo diatonismo).

Outro influente personagem que escreveu sobre a "psicologia do conteúdo e da progressão dos graus" foi Schenker. Um teórico (menos traduzido entre nós) que também atuou nessa cena publicando em1906 (um pouco antes de Schoenberg em 1911) um texto (minimamente reproduzido a seguir) que pode ter contribuído para a revitalização deste debate artístico-naturalista no início do século XX (cf. DUDEQUE, 2004a, p.118; SCHOENBERG, 2001b, p.184).

> §125. Observando as sucessões de graus na prática artística encontramos prontamente movimentos por quintas, por terceiras e por segundas. Assim, temos direito, também na teoria, de falar em progressões de quintas, de terceiras e de segundas. No que diz respeito às *progressões por quintas* (ou *quintíadas*), [...] sua psicologia se deduz por si mesma [...] poderíamos chamar a progressão por quintas de *natural*, em comparação com a progressão por segundas que [...] deveríamos designar sempre como *artificial*.
>
> §126. As progressões de terceiras também poderiam ser consideradas como naturais [...], porém tendo-se presente que as de quinta se baseiam no princípio do terceiro harmônico, enquanto que as de terceiras se baseiam no quinto harmônico. As progressões por terceiras [assim como ocorre com as de quinta] podem ser ascendentes (em evolução) ou descendentes (em involução). [...] A primazia da quinta sobre a terceira acarreta conseqüências que precisam ser levadas em conta: o desenvolvimento mais potente se manifesta sempre na progressão por quintas ascendentes, e não na de terceiras; igualmente, as quintas descendentes atuam de maneira mais rica e poderosa do que as terceiras descendentes.
>
> Geralmente a psicologia da progressão de terceiras parece simplesmente dividir em dois o passo de quinta, seja para cima ou para baixo. Por isso resulta logicamente indiferente se o passo, em cada ocasião, emprega as duas etapas ou só uma delas. O passo de terceira para cima consiste, pois, em que a nota que era quinta da fundamental, antes de elevar-se ela mesma a categoria de fundamental, se converta primeiro em terceira. E vice-versa, o passo de terceira *para baixo* consiste em que a nota que era fundamental, antes de rebaixar-se a ser quinta, faça uma caída para a terceira.
>
> §127. [...] a razão [do passo por *segunda* ser considerado *artificial* em oposição aos passos *naturais* de *quinta* e *terceira*] é que na série dos primeiros *cinco harmônicos superiores* não se encontra a segunda como harmônico primário. Assim, o mais apropriado é considerar que a progressão de segundas resulta de uma derivação das progressões de quintas e terceiras. Nesta derivação se funda o critério pelo qual toda progressão de segundas – tanto ascendente quanto descendente – aparece claramente como dúplice do ponto de vista psicológico.
>
> §128. [...] Porém é óbvio que na prática as progressões de graus não se seguem regularmente umas a outras de uma mesma maneira, mas sim que se utilizam sempre mescladas, como exige a necessária variedade dos efeitos (SCHENKER, 1990, p. 339-347).

Em suma, Schenker defende em sua exposição dos "tipos de sucessão de graus" que qualquer "passo de segunda" (ascendente ou descendente), discriminado como "sempre artificial", decorre da superposição de *duas progressões naturais*. Ilustrando seu texto com belas ocorrências do repertório (J. S. Bach, D. Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven), Schenker (1990, p. 346-347) propõe um "resumo de todas as progressões de graus" reproduzido na FIG. 2.25.

FIG. 2.25 - "Resumo de todas as progressões de graus" conforme Schenker



Para favorecer uma revisão comparativa, a FIG. 2.26 traz uma síntese das "progressões fundamentais" conforme a célebre interpretação dada por Schoenberg no "Funções estruturais da harmonia" (2004, p. 23-27).

FIG. 2.26 - As progressões fundamentais conforme Schoenberg

1. Progressões ***fortes*** *ou* ***ascendentes***

4ª acima
(o mesmo que 5ª abaixo)
o estereótipo da "dominante"

V I   I IV   IV VII

3ª abaixo
(o mesmo que 6ª acima)
o estereótipo da "relativa"

I VI   V III   IV II

Sem restrição de uso, mas deve-se evitar o risco da *monotonia* que pode ser causada pelo seu uso excessivo.

2. Progressões ***descendentes***

4ª abaixo

I V   V II   IV I

3ª acima

I III   II IV   IV VI

Por vezes são usadas como mera alternância, como em:
I V V I

ou em combinações adequadas que resultam em progressões fortes, como em:
I III VII II V

3. Progressões ***superfortes***

2ª acima

I II   III IV   IV V

2ª abaixo

I VII   II I   IV III

Comumente são usadas como progressões de engano, quando o primeiro acorde é uma dominante como em
G7 Am
ou **E7 F**

são consideradas demasiadamente fortes para uso constante.

A normalizaçao schoenberguiana (contracenando com a *tradição* normalizadora supra-amostrada) embasa a importante distinção – entre "seqüência" e "progressão" (SCHOENBERG, 2004, p. 17) – que se antepõe aos estudos da nossa disciplina. Tal distinção será enfrentada mais adiante, mas para preparar a discussão, é contributivo observar algumas sutilezas que nos ajudam a *ler* as lições da teoria. "Seqüência" e "progressão" são termos que, assim opostos, possuem uma significação reservada no vocabulário teórico schoenberguiano. Significação específica e diferenciada do seu uso coloquial em língua portuguesa, na qual, como se pode aferir em dicionários como o Houaiss (2001), *seqüência* e *progressão* podem se confundir como termos até sinônimos (*Seqüência:* ato ou efeito de seguir, de dar continuidade ao que foi iniciado, seguimento, prosseguimento, série, sucessão, quantidade de coisas ou eventos consecutivos no espaço ou no tempo, etc. *Progressão:* ação de progredir, progresso, evolução, desenvolvimento gradual de um processo, continuação, progressividade, desenvolvimento futuro, marcha, desenrolar, etc.).

No texto original do "Funções..." (em inglês), Schoenberg não emprega a palavra "*sequence*" nesta passagem, e sim a palavra "*succesion*" (palavra idêntica em francês, que se mantém também na tradução para espanhol, "*sucesión"*). A palavra *sucessão* tem um passado nobre em nossa *matéria*. Está em uso, ao menos desde meados do século XVIII, em um dos textos que documentam a fundação da moderna teoria da harmonia: "*L' harmonie est proprement une suite d'accords qui en se succédant ...*" (D'ALEMBERT, *Élements de musique...* apud DAHLHAUS, 1990, p. 22). Contudo, a edição em português (SCHOENBERG, 2004) optou pelo uso da palavra *seqüência* que, apesar de nos distanciar um pouco das soluções de outras línguas, pode mesmo ser dada como sinônimo do histórico termo "sucessão" (ato ou efeito de suceder, sucedimento, seqüência, série de pessoas, de fatos ou de coisas que se sucedem; ato ou efeito de prosseguir; prosseguimento, seguimento, continuação, etc.).

Considerando as sutilezas dos costumes lingüísticos que transparecem nos idiomas internacionais – ou no "babelismo" (NATTIEZ, 1984b, p. 332) – que usamos para pensar a harmonia tonal com palavras, é importante reter que o essencial da distinção exposta pelo poliglota Schoenberg não está nos vocábulos diferentes empregados para falar da *marcha – sucessão, seqüência ou progressão* – dos acordes. E sim no fato de que algumas combinações de acordes estão de acordo com a *hierarquia naturalista* e outras não. As que estão com Rameau (i.e., com a lei da *série harmônica*, com a Grande Teoria que pré-determina a primazia das marchas por quintas secundadas pelas coadjuvantes marchas de terceiras, e inferioriza os desnaturalizados passos por segundas) são *progressões*. As que estão "contra a lei" são *seqüências*. As "progressões" expressam "ordem", "objetivo" e "função" no âmbito do estritamente sonoro-musical. Mas as "seqüências" podem permitir o licencioso recurso das harmonias "afuncionais" (SCHOENBERG, 2004, p. 17), i.e., se justificam naquela "música que se rebaixa a objetivos extramusicais" (DAHLHAUS, 1999, p. 70). E esta é a distinção. Uma *questão de valor*, por vezes sutil, mas realmente significativa e determinante na cultura ocidental contemporânea.

*   *   *

[40] Sobre a suposta *inferioridade artístico-musical* ou *estética* das progressões de segunda nas *obras primas da música culta européia* ver as comprovações estatísticas de Tymoczko (2003).

*   *   *

[41] DO LUGAR TEÓRICO DA CHAMADA "SÉRIE HARMÔNICA": O DESENCANTAMENTO DA HARMONIA. Nas especificidades da nossa disciplina um *ponto de confluência* sobre o qual o longo percurso místico-filosófico da "Harmonia das Esferas" se cruza com o poderoso influxo da "Grande Teoria da estética européia" instala-se naquilo que – *atualmente* e no *senso comum* – conhecemos como "série harmônica". Emaranhadas a tais correntes, caudalosas e arqueologicamente inseparáveis, também incidem sobre este *ponto* – ou lugar teórico – uma consociação de entendimentos, concepções e visões de mundo que na história mais recente (já na era da harmonia tonal moderno-contemporânea) propagam-se em amplos e prestigiados "ismos" (*racionalismo*, *empirismo*, *iluminismo*, *idealismo*, etc.) e seus desdobramentos. A presente *digressão* intenta revisar alguns aspectos desta *conflução*. Mas o viés no presente comentário não é *científico* (no sentido propriamente físico, matemático ou acústico que podemos estudar em trabalhos como ABDOUNUR, 1999, p.87-94; CANDÉ, 1989, p. 121-124; HENRIQUE, 2002, p. 185; MENEZES, 2003, p. 37-43; MICHELS, 1989, p. 88-89; ROEDERER, 2002, p. 176-187). O que se busca discutir aqui são motivações que autorizam a sobreeminência deste *fundamento racional da música de acordes* – o "monocórdio", a "série harmônica" *dos músicos* – nas práticas teóricas e juízos valorativos que nos cercam.

A expressão "desencantamento da harmonia" – parafraseando o célebre *dictum* "desencantamento do mundo" do sociólogo alemão Max Weber (cf. PIERUCCI, 2003) – decorre do não menos célebre texto "O conceito de Esclarecimento" no qual Adorno e Horkheimer argumentam que "o mito já é Razão, e a Razão se converte em mitologia" (idem), mote que, em certa medida, sugere a contraposição que se desenvolve aqui entre "harmonia", um *mito que já é razão*, e a "série harmônica" como *uma razão que se converteu em mitologia*. "O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 19). E logo a paráfrase: o programa da *série harmônica esclarecida* é o desencantamento do mundo das alturas tonais (notas, intervalos, acordes, aberturas, inversões, condução das vozes, planejamento das progressões harmônicas, seus efeitos e funções, etc.), sua meta é desmistificar aquilo que move as escolhas e combinações compositivas substituindo a imponderabilidade dos processos criativos, o subjetivismo crítico e apreciativo, por um *fundamento racional*, um saber instituído, objetivo, controlável, irrefutável e universal.

> Nas origens gregas da civilização ocidental [Pitágoras, Aristoxeno, Arquitas, etc.] o homem já buscava a superação do mito na esfera musical, a submissão e domínio da natureza naquilo que é o material musical por excelência: *o som*. [...] Desde então, a história da música ocidental pode ser vista como um interminável processo de *Aufklärung* do material musical (WAIZBORT, 1991, p. 25).

Para retomar o assunto podemos voltar ao século II d.C e reler uma passagem na qual o cientista, astrônomo, matemático e teórico musical grego Cláudio Ptolomeu (90-168) – em seu tratado "*La Harmónica*", considerado uma "síntese de todo o desenvolvimento teórico da ciência musical na Antiguidade helênica" (REYES, 2002, p. x) – procura responder a pergunta "Qual é o propósito do estudioso da harmonia?"

> Pois bem, o instrumento de tal método se chama *cânon harmônico* [o monocórdio], que toma seu nome de seu significado comum que é o de servir de *cânon* daquilo que nos sentidos é indequado em relação à verdade. O propósito do estudioso da harmonia seria preservar em todo momento as hipóteses racionais do *cânon* (de nenhuma maneira em conflito com os sentidos segundo a opinião da maioria), como o do astrónomo é preservar as hipóteses dos movimentos celestes, conforme suas trajetórias observadas [...]. Pois em todas as coisas é próprio do investigador teórico e entendido mostrar que os trabalhos da natureza estão modelados com uma certa razão, uma causa ordenada e em absoluto de modo ao acaso, e que nada se leva a cabo por meio deste modo casual ou fortuito, sobretudo nas mais belas disposições [composições], aquelas que alcançam os mais racionais sentidos, para a vista e para o ouvido (PTOLOMEU in: REYES, 2002, p. 143).

Para localizar a questão no mundo moderno, tomemos do programa de Rameau algo do seu grande apreço pelo "princípio único" conhecido, na *esfera* musical do *Iluminismo francês,* como "*corps sonore*". Em seu "*Démonstration du principe de l'harmonie...*" de 1750, Rameau salienta o *ideal* da noção:

> Quantos princípios emanados de um só! É necessário recordá-los, senhores? Só da ressonância do *corpo sonoro*, acabam de ver nascer a harmonia, o baixo fundamental, o modo, suas relações em seus adjuntos, a ordem ou o gênero diatônico em que se formam os menores graus naturais da voz, o gênero maior, e o menor, quase toda a melodia, o "*double emploi*", fonte fecunda de uma das mais belas variedades, os repousos, ou cadências, a ligação que, sozinha, pode manter as vozes em uma infinidade de relações e de sucessões, e inclusive a necessidade de um temperamento [...] sem falar no modo menor, nem da dissonância, sempre emanadas do mesmo princípio [...]. Por outro lado, com a harmonia nascem as proporções, e com a melodia as progressões, de sorte que estes primeiros princípios matemáticos, encontram eles mesmos aqui seu princípio físico na natureza. Assim, essa ordem constante que temos reconhecido como conseqüência de uma infinidade de operações e combinações, precede toda combinação e toda operação humana, e se apresenta, desde a primeira ressonância do corpo sonoro, tal como a natureza lhe exige: assim, o que não é mais que indicação se converte em princípio, e o órgão, sem o auxílio do espírito, aprova aqui aquilo que o espírito havia descoberto sem a intromissão do órgão; e isto deve ser, ao meu entender, um descobrimento agradável aos sábios, que se conduzem pelas luzes metafísicas, um fenômeno em que a natureza justifica e funda plenamente os princípios abstratos (RAMEAU, 1750, p. 59-62).

Foram necessários muitos anos de trabalho, críticas e revisões para que Rameau pudesse alcançar tão notável síntese em 1750. Anteriormente, em 1722, quando publicou seu primeiro "*Traité de I'harmonie*", Rameau ainda não conhecia a recente formulação físico-acústica da "série harmônica" já defendida por Sauveur. Rameau escreveu o "*Traité...*" na província de Clermont onde tinha poucas chances de se manter a par do estado das pesquisas que se davam no círculo da *Académie royale des sciences* em Paris (*Academia* na qual Rameau chegaria a defender este célebre "*Démonstration...*",

trabalho que contou com a aprovação de notáveis como D'Alembert (cf. FUBINI, 2002, p. 76-80). Assim, os argumentos do "*Traité...*", como se vê na FIG. 2.27, fundamentam-se ainda nos cânones medievais da *musica theorica*: e "o 'cânon' é o monocórdio" (HERLINGER, 2006, p. 168).

Em Paris desde 1722, e informado pelo, então amigo, músico e matemático Louis-Bertrand Castel (1688-1757) dos sucessos das teorias de Sauveur (CHRISTENSEN, 1993, p. 135-139; HENRIQUE, 2002, p. 24; LESTER, 2006, p. 760-769), Rameau se viu motivado a refinar seu referencial publicando, em 1726, um "*Nouveau système de musique theorique*". Christensen (1993, p. 130) destaca que o "novo" nesta espécie de adendo, cuja intenção se declara no subtítulo "*pour servir d'introduction ao Traité de l'harmonie*", pretendeu corrigir um *atraso científico* e não propriamente um descompasso *teórico musical*. Pretendeu atualizar as frágeis e *anacrônicas* (FUBINI, 2002, p. 57-91) premissas físicas, matemáticas e acústicas que ocupam as primeiras quase 50 páginas do primeiro "*Traité...*" (o "*Livre I*" intitulado "Relação das razões e proporções harmônicas") e não o convincente corpo técnico-teórico que ocupa as aproximadamente 340 páginas seguintes (que não sofreram revisões substanciais). Contudo, as especulações numéricas com as quais Rameau acreditava legitimar matematicamente a teoria da harmonia "foram imediatamente desacreditadas pelos cientistas do seu tempo" (GROUT e PALISCA, 1994, p. 435). Conforme Paul, as pretensões de Rameau (um *provinciano* educado como *músico prático*) excediam suas capacidades como matemático, cientista e filósofo.

> O entendimento científico de Rameau era indubitavelmente imperfeito, seu conhecimento de matemática era certamente elementar, sua metodologia definitivamente estava defeituosa, seus empréstimos dos antigos Gregos, de Zarlino, Descartes, Mersenne, Malembranche, Sauveur e do *esprit géométrique* de sua época foram freqüentemente distorcidos para se adaptar aos seus próprios propósitos (PAUL, 1970, p.154).

Hoje sabemos que, de fato, as intuições e deduções de Rameau não estão na história por conta da sua acuidade "científica". São contribuições *para-artísticas* que co-participam de uma espécie de *esforço coletivo de longuíssima duração*: "a constatação da existência de uma série harmônica natural veio consagrar algo já longamente previsto e intuído ao longo da história, e que foi chegando à sua formulação definitiva através da contribuição de diversos pensadores" (MENEZES, 2003, p. 38). Nesse percurso, nota Fubini (2002, p. 69), coube a Rameau "a repercussão histórica de associar a harmonia musical ao fenômeno físico dos sons harmônicos", fenômeno que, no entanto, "não foi ele que descobriu". O crédito da "descoberta" recai com mais propriedade sobre o citado nome de Joseph Sauveur (1653-1716), o célebre matemático francês surdo e mudo que deu suficiente explicação científica aos chamados "harmônicos superiores" e que, pelo conjunto da obra, ficou conhecido como o "pai (ou "um dos pais") da acústica moderna". Nestes tempos modernos (do século XV até o XVIII), o *fenômeno* vinha sendo progressivamente *descoberto* por estudiosos como Benedetti, Vincenzo e Galileo Galilei, Beeckman, Descartes, Mersenne, Huygens, Wallis, Newton, D'Alembert, etc. (Cf. CHRISTENSEN, 1987, p. 44; DOSTROVSKY, 1969; EVES, 2002; GREEN e BUTLER, 2006, p. 247-254; HENRIQUE, 2002, p. 14-41; KUNH, 1982; MENEZES, 2003, p. 37; PALISCA, 1994). Contudo, segundo Paul (1970, p. 143), em apenas dezesseis anos, entre 1700 e 1716, Sauveur contribuiu mais para a *ciência dos sons* do que todos os seus predecessores juntos. E Kuhn (1982, p. 65) sintetiza a cisão entre *arte* e *ciência*, determinante para o dimensionamento da nossa disciplina como a conhecemos hoje: "a carreira de Joseph Sauveur ilustra claramente a transição da harmonia como música para a harmonia como acústica".

Entrementes, tal imperfeição matemática não oblitera *a crença cientificista* que situa o persuasivo Rameau como um personagem de seu tempo: a *crença* de que, também para a *arte dos sons*, seria possível estabelecer um "princípio único" analisável "por meio da razão" e assentado em fundamentos "claros e indubitáveis" (FUBINI apud VIDEIRA, 2006, p. 35). Neste novo (embora antigo) "*corps sonore*", Rameau localizou um dos "princípios transcendentes" que, ao lado de outros assim (a *escala diatônica*, o *empilhamento das terças*, o *ciclo de quintas*), ambicionam explicar "o funcionamento global da harmonia tonal", conforme argumenta Nattiez (1984) ancorando-se na categoria kantiana do "transcendente": aquilo que, no conhecimento humano, apresenta uma dimensão *apriorística* que excede aos limites da experiência possível (ABBAGNANO, 1982, p. 933-934).

Neste *princípio único*, *transcendente, imutável, universal e natural*, partilhando a "utopia dos enciclopedistas, segundo a qual tudo o que está ligado a natureza é bom" (CANDÉ, 1989, p. 19), Rameau encontrou "*l'unique boussole de l'oreille*" (KRAMER 1986, p. XV), a emblemática metáfora das *grandes*

descobertas e uma contundente imagem da *referência fixa*, da *direção correta que se deve seguir*, etc. Guiada pela invariância objetiva de tal *bússola*, a harmonia pôde então ser considerada como "a lógica da música", a enobrecedora metáfora iluminista formalmente introduzida, ao que se sabe, pelo teórico alemão Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) em 1788 (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 104-105).

"Trazendo toda a harmonia a este princípio muito simples da ressonância das cordas em suas alíquotas" (ROUSSEAU, 2008b, p. 182), Rameau reelabora a "experiência de Pitágoras", e professa também uma espécie de fé *proto-positivista* em uma variante moderna do *monismo* – crença filosófica que remonta ao *eleatismo* grego (séculos VI e V a.C.), segundo a qual a realidade é constituída por um *princípio único*, um fundamento elementar, sendo os múltiplos seres redutíveis em última instância a essa unidade (HOUAISS) – que se observa em várias falas da época. O filósofo Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), célebre defensor das teses do *sensacionimo*, segundo as quais "todo conhecimento humano e todas as faculdades do conhecimento estão subordinadas ao mecanismo da sensação e da experiência sensório-motora" (ABBAGNANO, 1982, p. 840), sintetiza algo desta mesma "crença na unidade" que instigou esforços diversos no entorno deste iluminismo francês:

> Logo se vê que meu objetivo é vincular a um princípio único tudo que diz respeito ao entendimento humano e que este princípio não será uma proposição vaga, uma máxima abstrata ou uma suposição gratuita, mas uma experiência constante, em que todos os resultados serão confirmados por novas experiências (CONDILLAC apud ITUASSU, 2002, p.180).

Nesse *suscetível* mundo dos *princípios únicos*, a missão de Rameau – vincular ao *sistema natural de ressonância* tudo o que diz respeito ao entendimento do material sonoro (alturas definidas) desta arte da *geração* e *combinação* dos acordes – foi enaltecida por personagens influentes como o enciclopedista D'Alembert e o padre jesuíta e matemático Yves-Marie André (1675-1764), filósofo discriminado por suas tendências cartesianas e autor de um "Ensaio sobre o belo" datado de 1711 (considerado *o primeiro tratado de estética* publicado na França e uma tentativa de *codificação racional dos elementos fundamentais que caracterizam a beleza*).

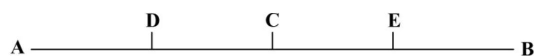
> M. Rameau foi o primeiro a começar a desembaraçar o caos. Ele encontrou na ressonância do corpo sonoro a origem mais verossímil da harmonia e do prazer que ela nos causa: ele desenvolveu esse princípio, e demonstrou como os fenômenos da música nascem (D'ALEMBERT apud LOUREIRO, 2002, p. 28).

> Em primeiro lugar, o que nos ensinam tais experiências sobre a natureza dos corpos sonoros? O grande Descartes havia feito notar, no início do século passado, que o som de uma corda não se deixa escutar nunca sozinho, mas sim sempre com sua oitava aguda [DESCARTES, 1992, p. 69-76]. O sábio padre Mersenne, seu amigo, confirma essa observação com diversas experiências. Depois deles, o Sr. Sauveur, famoso acadêmico, descobriu no mesmo som harmônico, por exemplo, no som de uma corda de um cravo, outras duas consonâncias muito agradáveis: sua quinta e sua terça maior. As três se distinguem muito bem quando se treina um pouco o ouvido, coisa que o Sr. Rameau acaba de converter em princípio fundamental de seu novo sistema de música (ANDRÉ, 2002, p. 101).

Hoje se sabe que Rameau, de fato, não foi propriamente o "primeiro" em nenhum *inventum* musical ou teórico (cf. LESTER, 2006). Newtonianamente falando, Rameau "subiu em ombros de gigantes" em busca de uma *lei oculta* (verdadeira, fundamental, racional, natural, geradora e ordenadora) subjacente a diversidade (o caos) de um vasto complexo de dados empíricos que os músicos ocidentais manipulavam há séculos. Dos sucessos alcançados na segunda metade do século XVI pelo gigante Zarlino, Rameau recuperou a idéia do *numero senario* (cf. MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p. 107-110; WIENPAHL, 1959). Número chave do *sensacionismo harmônico* – a noção de que "o poder natural da sensação imediata determina em grande medida o desenvolvimento da prática e da teoria da musical" e de que as reações auditivas durante a experiência sonora são os "fatos fisiológicos sobre os quais se baseiam o sentimento estético" (HELMHOLTZ, 1895, p. vii) –, o *senarius* mostra a existência de "uma afinidade notável entre sons cujas freqüências são proporcionais à seqüência dos números inteiros 1, 2, 3, 4, 5 e 6. A correlação do *numero senario* [...] com a própria relação entre um fundamental e seus harmônicos mais próximos é incontestável" (MENEZES, 2003, p. 252).

Dos sucessos propagados no início do século XVII pelo gigante Descartes (que, por sua vez, também recorreu a Zarlino), Rameau cita, logo no início do "*Traité...*" (RAMEAU, 1986, p. 3), todo o seguinte parágrafo que leu no "*Compendium Musicae*" que Descartes escreveu em 1618:

> O som está para o som como a corda está para a corda. [...] em qualquer corda estão contidas todas as

> cordas menores que ela, porém não as maiores; por conseguinte, em qualquer som estão contidos todos os sons mais agudos, porém não os mais graves em um mais agudo. De onde fica claro que o termo agudo deve encontrar-se pela divisão do grave; e esta divisão deve ser aritmética, quer dizer, em termos iguais [...].
>
> 
>
>
> Assim, seja **AB** o termo grave, se quero encontrar nele o termo mais agudo da primeira de todas as consonâncias, o dividirei pelo primeiro de todos os números, que dizer, por dois, como se há feito em **C**: e assim **AC**, **AB**, diferem entre eles pela primeira de todas as consonâncias, chamada oitava ou diapasão. Porém, se de novo quiser obter outras consonâncias, que sigam imediatamente a primeira, dividirei **AB** em três partes iguais, e então não terei um único termo agudo, mas sim dois, a saber, **AD** e **AE**; a partir desses surgiram duas consonâncias da mesma classe, a saber, a duodécima e a quinta. De novo posso dividir a linha **AB** em quatro ou em cinco ou em seis, porém não existe uma divisão ulterior, porque evidentemente, a debilidade dos ouvidos não pode distinguir sem esforço maiores diferenças dos sons (DESCARTES, 1992, p. 67-68).

Conforme Flores, Gabilondo e Gallardo (1992, p. 69) o famoso axioma que abre este histórico parágrafo – "O som está para o som como a corda está para a corda" – (posteriormente citado e até atribuído a Rameau), não foi inventado "nem em espírito nem em letra" por Descartes. Encontra-se em Zarlino ("*Dimostrazioni harmoniche*", 1571, *Ragionamento secondo*, *Dimanda prima*, p. 147). Tadeu da Silva observa que, entre os "estudiosos dos movimentos das cordas" nesse início do século XVII (i.e., estudiosos que ainda enfrentavam os valores da *musica mundana* de Boécio, segundo os quais a musica digna de ser estudada na esfera culta é aquela que emite sons que não podemos ouvir), máximas deste tipo foram empregadas para marcar a posição de que, sim: "o som pode ser investigado através daquilo que o produz", isto é, "do movimento que o causou".

> A associação do som a um tipo de movimento [mecânica] afasta um obstáculo que preocupa [...], a saber: a idéia de que o som seria meramente uma percepção do sujeito e, nesse sentido [...], não possuiria um ser real, isto é, seria algo imaginário. Ora, a fim de produzir uma mecânica do som, é preciso estabelecer que o objeto em questão pode ser investigado dentro de parâmetros reais ou naturais. Nesse sentido, é de suma importância que se encontre um meio que permita o estudo do som dentro desses parâmetros, o que significa, inclusive, a possibilidade de investigá-lo experimentalmente e expressar determinadas propriedades através de uma linguagem matemática (TADEU DA SILVA, 1999, p. 66-67).

Abandonando as justificativas *encantatórias*, místicas e teológicas (evocadas por sábios ligados ao poder eclesiástico como Zarlino e Mersenne), as *razões* de Descartes e Rameau para interromper em 6 a divisão da corda vibrante possuem uma base *sensacionista* (CHRISTENSEN, 1993, p. 218): a divisão em até seis seria suficiente em virtude das limitações fisiológicas da percepção auditiva (FLORES, GABILONDO e GALLARDO, 1992, p. 69). Um *ponto de escuta* reiterado por ouvidos célebres:

> O ouvido humano segue a natureza, como se mostra na série dos harmônicos superiores, só até a terça maior, como última fronteira: assim, até o harmônico cujo princípio de divisão é cinco [cf. as divisões da corda na FIG 2.27]. [...] os harmônicos cujos princípios de divisão são números mais altos resultam já demasiadamente complicados para nosso ouvido [...] tanto que os harmônicos 7, 11, 13, 14, etc. [cf. FIGURAS 2.28 e 2.29] nos permanecem completamente estranhos. [...] é sem dúvida maravilhoso, estranho e misteriosamente inexplicável: simplesmente o ouvido chega só até o princípio de divisão cinco (SCHENKER, 1990, p. 72-73).

Seja qual for o "mistério fisiológico", o fato realmente conveniente é que esta "fronteira", o número *senario*, defende o sistema de ressonâncias indecorosas como o famoso sétimo harmônico natural (a "antinatural" e destemperada sétima menor que, na *démonstration* de Rameau, FIG. 2.27, seria a controversa nota Si bemol), e também os demais *harmônicos* – as demais "alíquotas da escala natural" (RIEMANN, 1945, p. 71) – que não se ajustam *perfeitamente* sobre toda e qualquer "nota fundamental" da harmonia tonal. Se tal *artificialismo* obstruir a intelecção lógico-metodológica e introduzir uma indisfarçável diferença categorial, paciência! De um até seis, tudo vai bem. Tanto a "sensação" quanto a "lógica" físico-acústica estão em acordo. Usamos o ouvido, a prestigiosa razão matemática e a imitação da perfeita natureza. A partir do seis, não mais. A natureza deixa de ser *perfeita* e a *ciência do som* entra em conflito com as artificiosas arbitrariedades *sonoras* que ouvimos como música. O crú precisa ser cozido: deixemos a exata natureza um pouco de lado e ouçamos enviesadamente (*artisticamente*,

tonalmente), i.e., excluamos, por hora, a "desagradável" sétima menor do conjunto das primeiras consonâncias naturais que se assentam em um ideal "acorde perfeito maior".

Esta duvidosa *metodologia científica* (do "até aqui é válido", do "daqui em diante ninguém percebe") – essa "física muito estranha" como já dizia Rousseau (1978, p. 198) em relação aos experimentos e deduções de Rameau – coaduna-se a um emblemático *dictum* no qual Leibniz, diante da fala empirista de Locke ("nada está no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos"), emenda: "A não ser o próprio intelecto!" (LEIBNIZ apud SCHWANITZ, 2007, p. 300). E intelecções como as de um Rameau parecem de fato dizer: *nada está na teoria da harmonia que não tenha passado antes, naturalmente, pelos nossos sentidos. A não ser a própria teoria da harmonia*. Nesta *teoria corretora* – que pratica censura e esconde evidências inconvenientes – o "sistema da natureza" é algo sensível (sim, escuta-se *perfeitamente* a proximidade da sétima menor em relação ao som fundamental), mas seus efeitos estão inibidos, obstaculizados, disfarçados, por um *sistema da cultura*. A exemplo da doutrina da *bela natureza* – o "todo requintado, mais perfeito do que a própria natureza, sem contudo deixar de ser natural" (TODOROV apud CAVALCANTI, 2008, p. 355) – para a doutrina do "*corps sonore*" não basta *a natureza*, precisamos de uma "reconstituição imaginativa" da *arte*, e como já foi dito

> A arte, cópia da dominação do homem sobre a natureza, nega ao mesmo tempo esta natureza através da reflexão e para ela propende. [...] Na aparência da reconstituição do outro, mutilado na sua própria forma, ela [a natureza imaginada] torna-se modelo de algo não mutilado (ADORNO, 2008, p. 436).

Assim, também para uma *bela ciência musical*, não basta *colher* os frutos da natureza, é preciso requintar – escolher, descascar, excluir imperfeições, temperar, cozer, etc. – para apresentá-los como algo natural a ser devidamente ingerido e digerido:

> "Não é suficiente sentir os efeitos de uma ciência ou de uma arte, é preciso concebê-los de maneira que se possa torná-los inteligíveis" (RAMEAU). Tornar inteligível significa ser capaz de, racionalmente, construir uma música na qual o prazer da escuta está assentado sobre os fundamentos das leis acústicas que regulam e revelam a natureza do fenômeno sonoro. O conhecimento das leis harmônicas não atrapalha a emoção [cf. FUBINI, 2002, p. 80-81]; ao contrário, dá-lhe um *status* civilizado, enobrece-a por meio da razão. O verdadeiro artista é aquele artífice capaz de fazer aparecer a verdade profunda dos fenômenos, apoiando-se em leis invariáveis e objetivas. A arte é, então, o artifício que se impõe à natureza, forçando-a a liberar seus segredos. Um jardim à francesa seria mais "natural" que uma floresta virgem porque a natureza profunda, as relações geométricas calculáveis e invariáveis aí se encontram desnudadas, graças ao trabalho do artista. Estar no espetáculo da natureza significa ser capaz de desocultar as relações de ordem, proporção e equilíbrio que a sustentam (CAZNOK, 2003, p. 94).

Com isso – acreditando com os modernos que "não basta mostrar muitas coisas à alma: é preciso fazê-lo numa ordem" (MONTESQUIEU, 2005, p. 25) – nosso "trabalho de artista" passa pela aprendizagem de uma infinidade de rituais *inteligibilizadores*. Na *abertura* (disposição das notas) e *orquestração* de um *acorde*, para citar um *requintado exemplo*, vamos aprender que a posição "mais ressoante" de uma tríade maior é, "por natureza", aquela em que "seus componentes se identificam com os harmônicos que emanam de sua nota fundamental" (PISTON, 1984, p. 424). Daí, da "verdade profunda" da "série harmônica", decorre a lição da *belle nature*: "um acorde soa mais claro [natural] quando os intervalos mais graves estão mais amplamente espacializados" (idem).

> Nas regras de Harmonia Tradicional para polifonia a quatro vozes, aconselhavam-se distâncias menores que a oitava entre quaisquer duas vozes consecutivas [tenor e contralto, contralto e soprano], a menos do tenor e baixo, que podem diferir por intervalos superiores [mais amplos do que a oitava]. À luz do *Teorema de Fourier*, tal imposição mostra-se facilmente defensável pelo simples fato de que, harmonizando-se vozes desta forma, faz-se uma repetição aproximada das distâncias entre os componentes da decomposição de uma nota em senóides, onde se verifica que os harmônicos tornam-se mais próximos à medida que percorremos os termos da série (ABDOUNUR, 1999, p. 93).

> Nosso sentido harmônico exige uma disposição que proporcione claridade e equilíbrio. Cada fator [nota] do acorde tem que surtir seu efeito, porém cada um deles está subordinado à sonoridade global. A distribuição dos fatores dentro do acorde contribui para a presença de qualidades tais como sonoridade, brilho ou intensidade. A disposição mais comum de um acorde situa os intervalos amplos na parte inferior [no registro mais grave] e os intervalos mais curtos nas vozes superiores (PISTON, 1993, p. 16).

> Pela própria natureza das coisas [...] o baixo de um acorde de dominante com sétima invertido, nunca

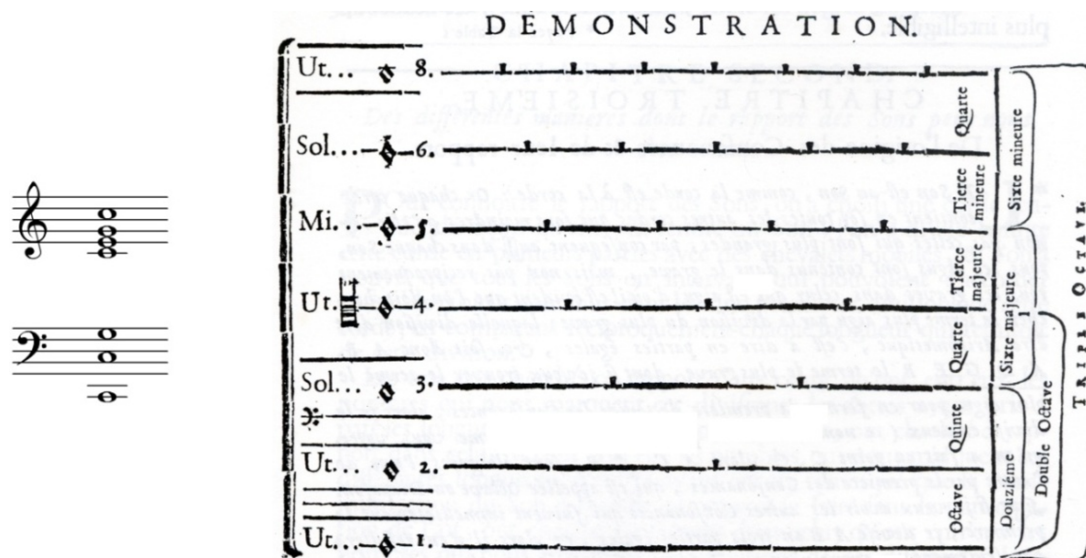
> deverá estar duplicado por alguma das vozes superiores. [...] A ordem normal dos sons, ou escala natural [i.e., a "série harmônica"] pode servir de modelo para a disposição dos acordes na orquestra; se verá que os grandes intervalos convêm ao grave, enquanto que a disposição fechada acha seu emprego a medida que se progride para as oitavas superiores. [...] Deve-se evitar que as notas harmônicas [a 3ª e a 5ª] faltem nas vozes superiores (RIMSKY-KORSAKOV, 1985, p. 73-77).

Em conseqüência, *naturalmente*, a orquestração de "uma tríade perfeita menor" obriga a promulgação da *lei de exceção* (que confirma a regra *inteligibilizadora*): "o harmônico de terceira maior [o quinto parcial da "série harmônica" natural] se evita com a duplicação e inclusive a triplicação da nota dó-natural" (PISTON, 1984, p. 425), a *artificiosa* "terça menor" que queremos fazer ouvir (em diversos instrumentos e em duas ou três oitavas) em um *belo acorde* ("mais natural") de Lá-menor. Vale notar a datação destes textos – depoimentos da legitimação de uma "segunda natureza" em nossa disciplina. A primeira edição do exitoso "Harmonia" de Piston é de 1941. Rimsky-Korsakov começou a escrever o "Princípios de orquestração" em 1873, o trabalho foi concluído póstumamente, por Maximilian Steinberg em 1912, e a primeira edição na Rússia data de 1922. Sobre o entendimento das relações entre o sistema tonal e a "segunda natureza" (uma "idéia crítica utilizada por Adorno para indicar algo que é histórico, mas que é tomado como algo natural", ou a "naturalização de algo") ver Waizbort (1991, p. 32-38).

Com estes poucos fragmentos da teoria musical convencional importa já notar que: as tantas "regras da perfeição" são determinantes também para a compreensão das *orquestrações*, *aberturas e conduções* (*voicings*) da música popular de artesanalidade "tortuosa" que, negando tal "ideal da perfeição" (enaltecendo toda "dissonância" e evitando as convenções de "claridade e equilíbrio"), procura sua *sonoridade própria* justamente na transgressão desses tantos *rituais da bela harmonia.* Não se pode lutar contra os efeitos dominadores da "bela natureza" desconhecendo os meandros onde tal idealização *inteligibilizadora* se esconde. Também aqui, a compreensão do acorde "do outro" importa na construção do "nosso" acorde (se "o outro" se identifica pelos harmônicos mais baixos, importa tocar os harmônicos mais altos, aqui em cima as distâncias são curtas, então todos os "nossos" acordes devem possuir ao menos algum *anti-perfeito* intervalo de segunda, etc.). Cf. comentários da FIG. 5.31.

Voltando ao século XVIII. Logo adiante, depois do parágrafo de Descartes, Rameau (1986, p. 4) apresenta a sua própria *demonstração* (FIG. 2.27). Uma espécie de *carte sonore* na qual Rameau rebatiza a velha corda "*A*________*B*" como: *basse fondamentale*, o "termo grave" que gera uma harmonia sutilmente "mais natural". A partir dele, por subdivisão simples, se justificam os intervalos que correspondem aos *sons résonances* 1, 2, 3, 4, 5, 6, e 8 que assim, *bem escolhidos*, depuram o que é dado pela natureza com uma terça, duas quintas e quatro oitavas. O acorde perfeito ("mais natural" do que o som virgem e bruto) pré-organizado em uma disposição capaz de oferecer as *medidas* de todos os intervalos melódicos e harmônicos consonantes – oitava (e dupla oitava), quinta (e décima segunda), quarta, terça maior e menor, sexta maior e sexta menor – com os quais o ocidente tece sua *requintada* arte da tonalidade harmônica.

FIG. 2.27 - As divisões aritméticas da corda segundo demonstração de Rameau no "*Traité...*" de 1722



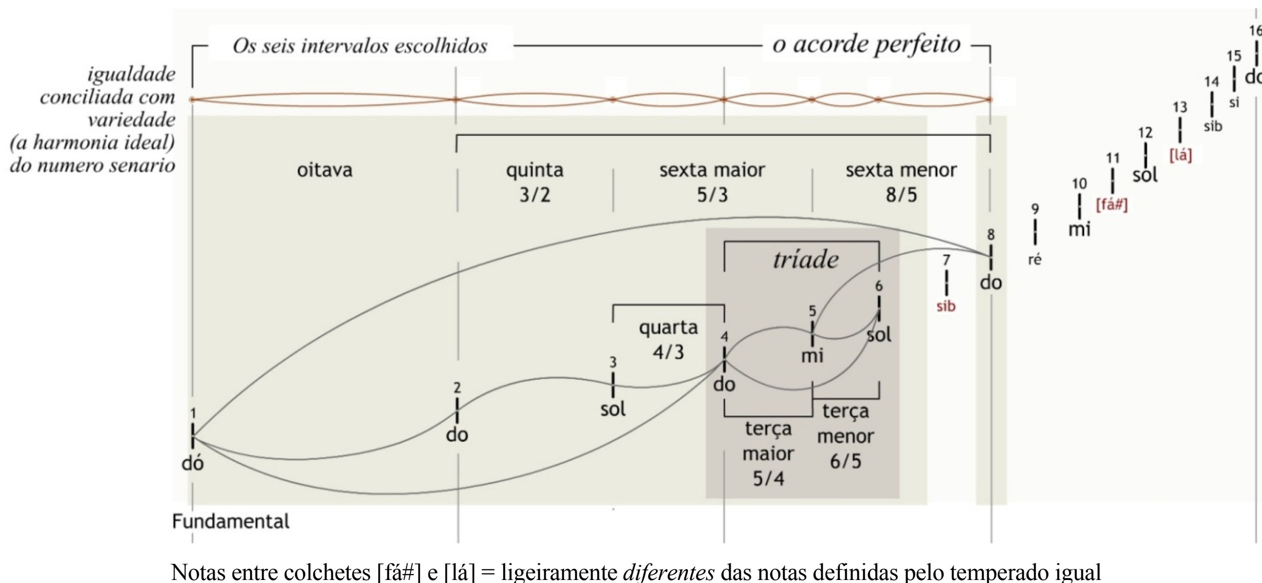
> Toda a riqueza da música, suas infinitas possibilidades, derivam desse princípio único e se baseiam na propriedade do *corps sonore* conter em si mesmo, em seus harmônicos, o acorde perfeito. "Quão maravilhoso é esse princípio por sua simplicidade! – exclama Rameau, com místico entusiasmo, dentro de seu *Traité de l'harmonie* [...]. Tantos acordes, tantas melodias belas, variedade tão infinita; essas expressões tão formosas e tão ajustadas, sentimentos produzidos de maneira tão manifesta, absolutamente tudo deriva de dois ou três intervalos dispostos em terça, cujo princípio radica em um único som exclusivamente" (FUBINI, 1994, p. 201).

Vê-se então que o "acorde perfeito" não é um fruto simplesmente colhido na natureza (está mais para o vinho *cultivado*, *industrializado* e ainda assim dito "natural", do que para a *uva* em estado selvagem) e mais, é uma espécie de *redundância* daquilo que já está *proporcionado* na natureza. Quando tocamos "do-mi-sol-dó" estamos tingindo o que já é tinto, escolhendo e retocando aquilo que o som selvagem já faz *perfeitamente* sem a intromissão da nossa razão artificiosa. Quem objetou mais ou menos nestes termos – contra a rica indústria harmônica de Rameau, pelo velho e *bom som selvagem* – foi Rousseau:

> Um som traz consigo todos os seus sons harmônicos concomitantes, nas relações de força e de intervalos que devem ter entre si para conseguir a mais perfeita harmonia desse mesmo som. Acrescentai ainda uma terça e uma quinta ou alguma outra consonância; não a estareis acrescentando, estareis redobrando-as; conservais a relação de intervalo, mas alterais a força [a intensidade de cada parcial]. Ao reforçar uma consonância e não as outras, estareis rompendo a proporção; ao desejar fazer melhor do que a natureza, fazeis pior. Vossos ouvidos e vosso gosto são corrompidos por uma arte mal compreendida. Naturalmente, não há outra harmonia além do uníssono (ROUSSEAU, 2008b, p. 154).

Atualmente, de tão *naturalizada*, não é fácil recuperar *a beleza de perfeição* desta "*Demonstration*" de Rameau (redesenhada na FIG. 2.28 em uma versão que só se tornou possível após a popularização da noção de "série harmônica"). Seja pela familiaridade com o *acorde perfeito maior*, pelo uso rotineiro dos intervalos consonantes, ou pelo fato de que estamos demasiadamente expostos às perfeições dos inúmeros fenômenos naturais fantasticamente demonstrados (ou *desmistificados*) pelos recursos e conhecimentos das ciências contemporâneas (acústica, física, matemática, etc.), este *vislumbre da perfeição* que se observa na simples divisão aritmética da corda, inúmeras vezes narrado desde os tempos pitagóricos, pode não se mostrar mais como um fenômeno tão *encantador* assim.

FIG. 2.28 - Representação gráfica das proporções perfeitas contidas nos números iniciais da "série harmônica"

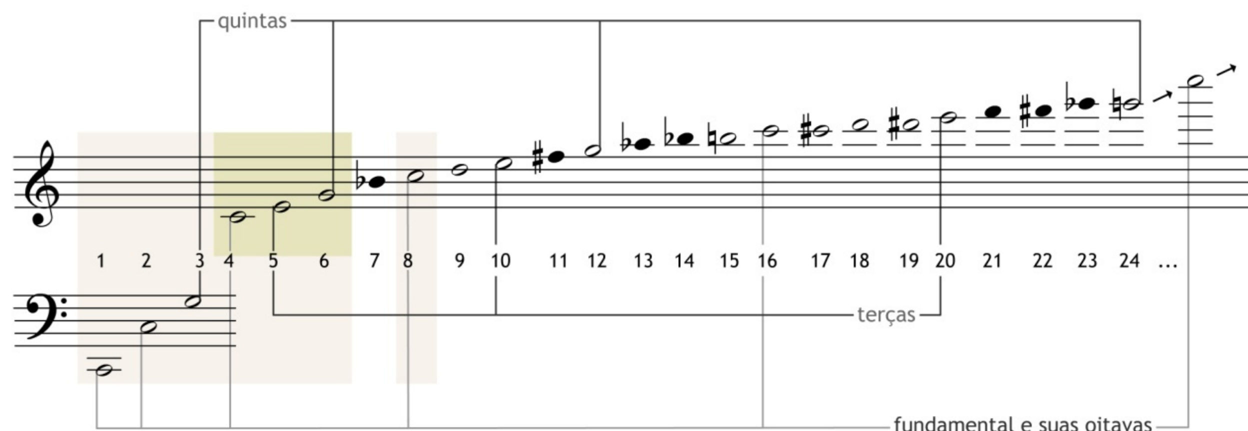


Notas entre colchetes [fá#] e [lá] = ligeiramente *diferentes* das notas definidas pelo temperado igual

A consagrada representação da "série harmônica" *em partitura* é, como se sabe, uma aproximação bastante esquemática (matemática e fisicamente pouco precisa), sensacionista e tendenciosamente favorável ao partido da "música harmônica de acordes" (WEBER, 1995, p. 55). Esta artificiosa versão contemporânea do "princípio gerador" pitagórico-ramista tornou-se praticamente obrigatória "nas primeiras páginas" da "maior parte dos tratados" e a dita "exposição dos harmônicos que se obtêm a partir de um dó grave" (NATTIEZ, 1984, p. 256) reaparece aqui na FIG. 2.29, uma adaptação do "Exemplo 13: Parciais ou harmônicos da série harmônica de C_2 = 65,4 Hz (notas pretas = ligeiramente diferentes do sistema temperado

a que se refere a notação tradicional)" elaborado por Menezes (2003, p. 38). Tal figura ilustra o núcleo da teoria que nos ensina que "podemos considerar [...] menos dissonante, mais agradável ou mais fácil de cantar o som que forma um uníssono com algum harmônico natural de outro som, ou se ambos são [um dos 6 primeiros] harmônicos da mesma nota fundamental" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 321-323).

FIG. 2.29 - Representação dos primeiros 24 sons componentes da "série harmônica" em partitura



Notas pretas = ligeiramente diferentes do temperamento igual costumeiramente associado a notação em pauta

Nesta para-didática *pauta da natureza* o harmônico de número 13 (a nota preta *lá bemol* na FIG. 2.29) evidencia um dos sensíveis *calcanhares-de-aquiles* da "série harmônica" *dos músicos*. Na natureza (na "série harmônica" *dos cientistas*), o 13º harmônico seria uma espécie de lá "baixo" (um som de freqüência mais aguda do que a nota sol# do temperamento igual, e mais grave do que a nota lá natural). Este *fato natural* gera um mal estar para a teoria tonal que deseja enaltecer a nota *lá natural* (devidamente temperada) como uma consonância próxima ao *som fundamental* (no caso, a nota dó temperada). No geral, na teoria tonal, acreditamos que o lá natural, enquanto nota, compõe intervalos de sexta maior ou terça menor com a nota dó (*consonâncias imperfeitas* de grande significação artística); e como acorde, região ou tonalidade, defendemos que Lá-menor e Dó-maior estão unidos pela célebre vizinhança dos "tons relativos". Com isso, para o viés tonal, seria bastante embaraçosa agora, no final da história, uma afirmação categórica de que está *cientificamente* comprovado: na "série harmônica" da fundamental dó*, naturalmente, não existe nenhuma nota lá natural*!

A recente hegemonia do "nosso" *temperamento igual* – "a condição prévia da livre progressão de acordes" como assinala Max Weber (1995, p. 132) – invisibiliza estas (e outras) inconsistências do *sistema* encobrindo o fato de que, em outros tempos e em outros *sistemas ocidentais*, tais imperfeições foram evidenciadas. Sabe-se, p.ex., que até meados do século XII o intervalo de *sexta maior* (a inconsistente relação que se mede entre o som fundamental e 13º harmônico) agrupava-se junto aos sons dissonantes (cf. TENNEY, 1998, p. 109). E nas lições de contraponto em pleno século XVIII, na condução melódica dos intervalos, a *sexta maior* esteve "proibida", já que era considerada um passo *não naturalmente cantável*. No "*Gradus*..." de Fux, o mestre Aloysius assim repreende o aprendiz Josephus: "usaste um salto de uma *sexta maior*, a qual é proibida no contraponto estrito em que tudo deve ser tão cantável quanto possível" (FUX, 1971, p. 37). Ciente destas (e outras) *desarmonias*, Rameau muda de opinião sobre os sistemas de afinação da sua época: "em 1737, com a publicação do "*Génération harmonique*...", Rameau concluiu que a música envolvendo a arte harmônica requer temperamento igual para sua realização, e rejeita a afinação *mesotônica*" (ISACOFF, 2003, p. 221). (Cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 202; HORA, 2004). E com isso, de modo geral, na teoria musical contemporânea, evitando maiores problematizações, optamos por uma espécie de fotografia retocada de um fenômeno natural, a representação em pauta de uma "série harmônica" francamente temperada e tonal (grafando, nos enquadramentos mais *simplificadores* ou *para-didáticos*, o famoso harmônico 13 como uma nota "lá" devidamente *naturalizada*).

Importa notar estas necessárias *censuras*. Sem elas, num capcioso exercício de harmonia, poderíamos afirmar que, logo após a tríade perfeita "dó-mi-sol" (os sons parciais 4, 5 e 6) a segunda "mais perfeita" seria a tríade diminuta "mi-sol-sib" (já que, ao pé da letra, os parciais 5, 6 e 7 são os seguintes "mais próximos" do 1). Tais *censuras* revelam aquilo que preferimos ouvir. São correções transgênicas impostas por um ideal da cultura que encara a natureza como *belle nature*, i.e., uma natureza "excluída de

seus defeitos" (LUCAS, 2009, p. 30). Rameau, que só pôde conhecer uma versão bastante limitada da "série harmônica", preferiu lidar com o seu "*corps sonore*" de maneira, intencionalmente, ainda mais filtrada: escolheu apenas seis medidas (seis intervalos), do 1 ao 2, do 2 ao 3, do 3 ao 4, do 4 ao 5, do 5 ao 6 e do 6 ao 8! E atualmente – no mundo pós Fourier (†1830), pós Savart (†1841), pós Helmholtz (†1894), etc. – na *esfera* harmônica e tonal, continuamos, *grosso modo*, fundamentados na *noção moderna* de "série harmônica" (i.e., na noção dos séculos XVII e XVIII). Preferimos a versão *limitada* e, mais do que isso, enviesadamente *escolhida*: contentamos-nos com uma série harmônica aproximada, mesmo sabendo que nela "as deduções, salvo a básica do acorde perfeito maior, são todas falsas. [...] Está claro que a natureza não é responsável por esse nosso mundo conceitual" (SCHENKER, 1990, p. 70). Por um lado, os conhecimentos científicos – a acústica, a física, as matemáticas, a psicoacústica, etc. – se especializaram avançando muitíssimo em seus caminhos, metodologias e mecanismos de legitimação (cf. HENRIQUE, 2002, p. 19-41). E, por outro lado, os conhecimentos artísticos, técnicos musicais harmônicos e tonais também seguiram o seu curso. Nesse meio tempo, esta velha temática agostiniana – acreditar ou não que a *música* (e a *harmonia*) é *ciência*, ou *como*, *onde* e *em que medida* a *música* admite ou não uma *cientificação*, etc. – jamais foi esquecida acarretando negociações inúmeras que, hoje, são tremendamente dispendiosas para uma revisão crítica da *teoria musical* da tonalidade.

A conceituação da *série harmônica* carrega consigo as marcas dos "mecanismos culturais de dominação da sociedade ocidental" (HUISMAN, 2002, p. 121) e, assim, mostra traços das grandes antíteses que interferiram na desenvolução das práticas teórico-musicais: natural *versus* arte (artificial); Deus *versus* homem; deísmo *versus* ateísmo; cristianismos *versus* outras religiões; fenômeno (físico, atemporal, imutável etc.) *versus* processo (percurso sócio-cultural, etc.); universal (e verdade absoluta) *versus* local (e verdade parcial ou pontual); ciência exata *versus* campo de conhecimento humano ou social; racional *versus* irracional; objeto (objetivo) *versus* sujeito (subjetivo); belo *versus* não belo; bom *versus* mal; certo *versus* errado; ortodoxia (intolerância, fundamentalismo) *versus* criatividade (liberdade, espontaneidade); música (e músico) superior *versus* seu inferior; regras *versus* não regras; autonomia (juízo próprio) *versus* vale tudo (desestima do juízo); historicismo *versus* acontextualismo; etc. Com isso, inevitavelmente, em alguma medida, tais temas (*questões* ou *problemas* "*de harmonia*" aqui estereotipadamente inventariados) continuam interferindo nos estudos da nossa disciplina.

Dentre os tantos aspectos admiráveis que vamos redescobrindo nas lições de Rameau, este incisivo redirecionamento – para alguns a própria *fundação* ou *invenção* – da nossa disciplina se fez tão especialmente notório porque o tal *fenômeno das cordas vibrantes* (ainda que de maneira delimitada pela capacidade científica da época) já era bastante conhecido dos *músicos* (e simpatizantes) desde muito antes dos anos de Rameau. Eruditos e proficientes em complexas operações matemáticas e físico-acústicas, os músicos da idade média ao barroco, em diferentes níveis, conheciam e usavam estes conhecimentos em diversas e sofisticadas demandas colocadas pelo ofício musical: a construção dos instrumentos (órgãos, instrumentos de traste, o posicionamento dos furos nas flautas, instrumentos de bocais e palhetas, materiais e proporções das diversas famílias dos instrumentos, a complicada missão da fabricação das cordas, etc.); os sofisticados cálculos exigidos pelos sistemas de afinação; as simbologias numéricas de fundo religioso e/ou astronômico, etc. Contudo, apesar de os "números representarem um imenso papel [...] em toda a música barroca" (HARNONCOURT, 1990, p. 80), até Rameau, já na primeira metade do século XVIII, ninguém tinha explorado sistemática e profundamente, e com tanto êxito e repercussão, a associação entre a moderna música de acordes e as velhas medidas do monocórdio.

FIG. 2.30 - Músicos experimentando o monocórdio no "*Musica Theorica*" de Lodovico Fogliano, 1529



Afora os limites da *órbita* ramista – a *esfera* dos *ismos* mais afrancesados (cf. DOBRÁNSKY, 1992, p. 122-123): *jesuitismo*, *racionalismo*, *cientificismo*, *iluminismo,* etc. –, a *subdivisão das cordas vibrantes* conheceu outra *natureza*, outra corrente de interpretação também determinante para a compreensão das motivações que fazem com que as *ressonâncias* arquetípicas do *monocórdio* permaneçam vivas, naturais e necessárias, até os nossos dias. Trata-se da chamada *teoria das proporções harmônicas.* De uma maneira geral, este outro rótulo – que já aparece no título de um texto datado de c. 1473, o "*Proportionale musices*" de Johannes Tinctoris (cf. TOMLINSON, 1998, p. 291-293) – procura referenciar o modo como o *confessionalismo luterano* lidou com o fenômeno e sua simbólica. Também aqui, no mundo humanista *reformado*, destaca-se a idéia de que *a natureza deve ser subjugada* (controlada, temperada, administrada) pelo domínio do "*numerus*". O juízo de Lutero sobre a maestria do compositor franco-flamengo Josquin des Prés (c.1440-1521) – um gigante do contraponto renascentista que antecede a cisão reformista e considerado o "primeiro músico de expressão moderna" (LA MOTTE, 1998, p. xi) – é freqüentemente mencionada para realçar a tese de que, já nos "primórdios da época burguesa" fez-se clara a intenção de

> "compreender" com critério de ordem tudo o que constitui o fenômeno musical e de resolver a essência mágica da música na racionalidade humana. Lutero chama Josquin [...] de "o mestre das notas que devem ter feito o que ele queria, enquanto os outros mestres da música devem fazer o que as notas queriam". Dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos (ADORNO, 2004, p. 57).

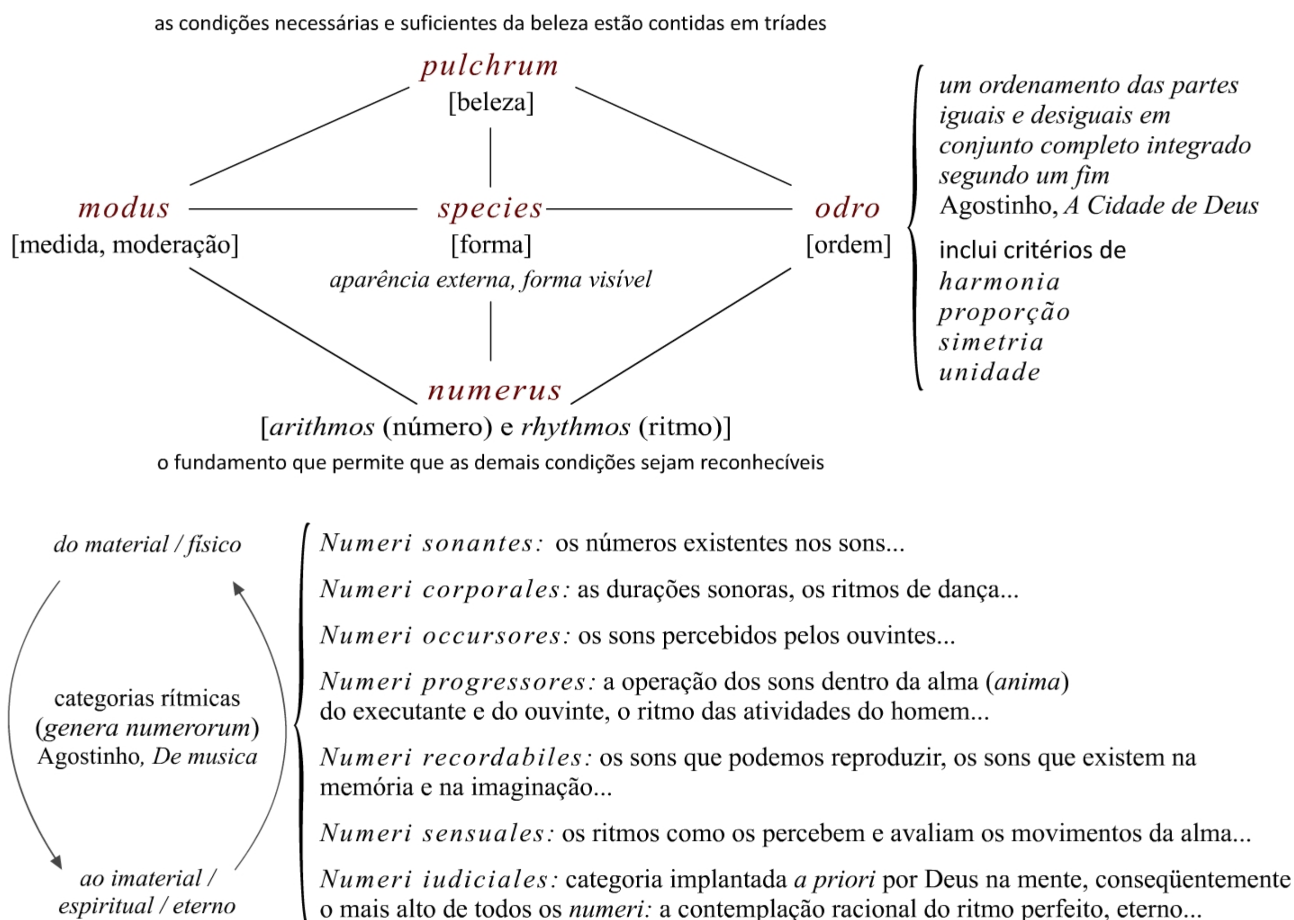
E, como se sabe, nas raízes teológicas e filosóficas dessa tese – *entender*, *controlar* o fenômeno musical com *ordem* e *razão* – advogada pelo teólogo e reformador alemão Martinho Lutero (1483-1546) estão as doutrinas de Aurelius Augustinus Hipponensis, o Santo Agostinho (354-430), um dos primeiros grandes *teóricos da igreja*, célebre apologista da conciliação entre a antiga tradição filosófica grega e a nova religião cristã e autor de um dos mais influentes tratados musicais da idade média: o "*De musica*" em seis livros datados de 388 a 391 (cf. FUBINI, 1994, p. 84-91; ROWELL, 2005, p. 92-96; TATARKIEWICZ, 1989, p. 51-71).

A antiga concepção da música como instrumento de *ascese* – "a música [...] eleva o nosso espírito [...]. Graças à música, pensamos acertadamente, falamos lindamente e nos movemos adequadamente" (CASIODORO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 94) – alia-se ao *dictum* de Agostinho, "*intellige ut credas, crede ut intelligas*" ("entende a fim de que creias, crê a fim de que entendas"), consubstanciando a doutrina, ainda consideravelmente maniqueísta, segundo a qual a "boa música" deve se fazer entender, deve se *explicar* e ser *entendida*: *a música de arte deve "falar ao intelecto"*. Conforme Módolo (1996), esta *Ars Musica* é um "bem", pertence ao *reino da luz,* e assim sendo fundamenta-se no "princípio da ordem e do número" que, para Agostinho (e entusiastas), é um basilar princípio divino que regula todas as formas da beleza, "pois nada existe ordenado que não seja belo" (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 63), e nada é belo sem *numerus*:

> Até os pássaros e as abelhas constroem conforme os números, o homem deveria trabalhar como eles, porém de forma consciente. [Sobre a beleza do *numerus*] Contempla o céu, a terra e o mar e tudo o que neles há, os astros que brilham no firmamento, os seres que se arrastam, voam ou nadam; todos têm sua beleza, porque têm seus números: tira-lhes isto e não serão nada. [...] Inclusive os artífices de todas as belezas corpóreas tem em sua arte números, com os quais executam suas obras [...]. Busca depois qual é o motor dos membros do próprio artista: será o número. [...] [Na *trinômia agostiniana*: *modus–species–ordro*. Cf. FIG. 2.31] Todas as coisas são tanto melhores quanto mais moderadas, formosas e ordenadas são, e tão menos boas quanto menos moderadas, menos formosas e menos ordenadas [...] estas três coisas [...] são como bens gerais em todos os seres criados por Deus, no espírito e no corpo [...]. Ali onde se encontram estas três qualidades em alto grau, existem grandes bens; onde são pequenas, existem pequenos; onde faltam, não há nenhum bem (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 53-65).

Desse *modo*, a música que desconsidera a *moderação* e a *medida*, rompe a *ordem* e erra os *números*, é música intrinsecamente "do mal", pertence ao *reino das sombras,* expressa o "princípio do caos" onde reina o rival "desestruturador da ordem divina". Para sintetizar a posição que o *numerus* ocupa no esquema das coisas estéticas em Santo Agostinho – considerado "a principal autoridade musical no mundo luterano" (LUCAS, 2008, p. 26) – a FIG. 2.31 traz um diagrama redesenhado a partir de Rowell (2005, p. 92-96) ao qual são acrescidos alguns comentários de Tatarkiewicz (1989, p. 53).

FIG. 2.31 - Esquematização das múltiplas relações entre as qualidades estéticas na *trinômia agostiniana*



Conforme Rowell (2005, p. 93), a hermenêutica agostiniana encontrou na *Sagrada Escritura* as divinações que aproximam a atividade criadora e ordenadora de Deus (hebraico-cristão) da metafísica pitagórico-platônica (segundo a qual *o princípio fundamental da criação* é o *número* e *o ser das formas* só se dá a reconhecer através de suas *propriedades numéricas*). Passagens bíblicas que entraram a fazer parte das homilias teórico-musicais, como: [Moderação divina] "Mas tudo dispuseste com medida, número e peso" (SABEDORIA, 11:20); [A origem da sabedoria] Ele a criou, a viu, a enumerou e a difundiu sobre todas as suas obras (ELESIÁSTICO, 1:9); [A grandeza divina,] Quem pôde medir as águas do mar na cavidade da sua mão? Quem conseguiu avaliar a extensão dos céus a palmos, medir o pó da terra com o alqueire e pesar os montes na balança e os outeiros nos seus pratos? (ISAÍAS, 40:12).

Defendendo que *beleza* (*pulchrum*) *é moderação* (*modus*)*, forma* (*species*) *e ordem* (*ordro*), e que o *numerus* possibilita que tais propriedades sejam apreensíveis, essa estética teológica conheceu um longo percurso: a antiga concepção agostiniana "da música como a arte das proporções numéricas" (LUCAS, 2008, p. 24) atravessou a idade média e embasou a modernizadora concepção da *musica poetica* luterana (cf, BARTEL,1997, p. 33-36), daí diluiu-se na era burguesa repercutindo na contemporaneidade.

> Por causa da sua estrutura ordenada numericamente, a música era apropriada para refletir e até mesmo representar o cosmo, o universo, a criação divina, que, dá mesma forma, estavam ordenados à partir do número. Já no tratado anônimo surgido antes do ano 900, *Musica Enchiriadis*, encontra-se o princípio: "Na formação da melodia, o que é gracioso e gentil será determinando pelos números, aos quais os tons se condicionam. O que a música oferece [...], tudo é formado a partir do número. Os tons passam rapidamente, mas os números [...] permanecem". Em 1538 escreveu Lutero em seu "*Encomion musices*": "Nada há sem [...] o número sonoro". Quase dois séculos mais tarde, na época de J. S. Bach, Andreas Werckmeister escreveu: "As proporções musicais são coisas perfeitas que o intelecto pode compreender. Por isso são agradáveis. Mas o que o intelecto não compreende, o que confunde e perturba, isso o ser humano abomina" (MÓDOLO, 1996, p. 2).

> A idéia de *numerus* é fundamental para se compreender a visão de música como discurso retórico e simbólico, e também para se compreender a posição privilegiada que a música alcançou, entre as artes, no final do século XVIII no mundo luterano. [...] A visão de música como *numerus* ajuda a compreender o cultivo do contraponto na prática musical luterana, enquanto na Itália humanista, esta arte passou a ser alvo de críticas a partir do século XVII (LUCAS, 2009, p. 31-32).

Sobre a repercussão dessa concepção musical agostiniana-luterana, Lucas (2009, p. 32-35) ainda destaca que a "crença numa relação direta entre as harmonias sonoras e a natureza numérica de Deus" alimenta a "relação entre música e moralidade" (a doutrina da ascese) que se renova em escritos já do século do esclarecimento. No seu "*Der volkommene kapellmeister*" ("*O mestre-de-capela perfeito*") publicado em 1739, o *musicus poeticus* Johann Mattheson (1681-1764) pondera "sons bem ordenados produzem almas bem ordenadas e harmoniosas" (MATTHESON apud LUCAS, p. 33). De *princípios* assim (neo-platônicos, agostinianos, boecianos, luteranos) decorrem tentativas de "construir uma ciência mecânica da moralidade musical que levasse em conta as propriedades físicas do som e a natureza fisiológica do ouvido e das paixões". Tal *moral* filosófica, teológica e numericamente ordenada, sustenta a posição que Lutero atribui à música como "a mais elevada dentre as artes". No prefácio às "*Symphoniae Jucunda*", Lutero escreve: "depois da Palavra de Deus, nada é tão elevado e louvável quanto a música, pois ela é uma regente poderosa e violenta de todos os movimentos do coração humano e porque os homens são freqüentemente regidos e dominados por ela, como por seu senhor" (LUTERO apud LUCAS, 2009, p. 33).

Entre os tempos de Lutero e J. S. Bach, a *musica theoretica* germânica contou com a contribuição de outro *gigante*: o macrônomo, mestre da astronomia, matemático, numerologista *e luterano* Johannes Kepler (1571-1630). O valor da "proporção", já devidamente cristianizado desde os tempos de Santo Agostinho – "toda a beleza do corpo consiste na proporção adequada das partes" (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 66) – é retomada por Kepler que emprega a expressão (*Proportiones Harmonicas*) ao longo do "*Harmonice Mundi*" que escreveu entre 1599 e 1619. No Livro III as *causas metafísicas da consonância* são expostas no escolástico *Axioma VII*: *a proporção geométrica invariável e infinita dos sons é uma dádiva de Deus* (cf. KEPLER, 1997, p. 146-151). E a divisão harmônica da corda – que em linhas gerais traz os mesmos cálculos descritos em Descartes e Mersenne (cf. TADEU DA SILVA, 1999, 2007) – é tema do Capítulo II (KEPLER, 1997, p. 158-165).

No Livro IV, argumentando sobre a *essência* das *Proportiones*, Kepler (1997, p. 301) menciona uma passagem bíblica dos *Actus Apostolorum*: "Ela [a *Divindade*, *Deus* ou o *Senhor*] não está longe de cada um de nós. É nela, com efeito, que temos a vida, o movimento e o ser" (ATOS, 17, v. 27 e 28). Neste capítulo do livro de Atos ainda vamos ler: "O Deus que fez o mundo e tudo que nele se encontra" (ATOS, 17, v. 24), "Ele que a todos dá vida, respiração e tudo o mais" (ATOS, 17, v. 2). E também uma passagem de grande significação para a metafísica teórico-musical ocidental: "de um princípio único [Deus] fez todo o gênero humano..." (ATOS, 17, v. 26). Uma longínqua referência, agora helênico-judaico-cristã, ao "princípio único" (*Unitas*), o *dogma* primevo que (com variações importantes) motiva *monismos pitagóricos* (a ordem do mundo fundamenta-se em um princípio numérico), *agostinianos* (a unidade é forma de toda a beleza), *keplerianos* (a multiplicidade de fenômenos é regulada pela unidade de uma lei matemática que exprime uma idéia cósmica), *ramistas* (a ordem da música-ciência fundamenta-se no princípio único do "*corps sonore*") e, mais tarde, também *monismos schenkerianos* ("*ursatz"*, a estrutura fundamental, a idéia una e originária, o nível inicial, etc.) e *schoenberguianos* ("*monotonalidade",* a fonte de unidade), etc.

As notas de rodapé da Bíblia de Jerusalém informam que, no "*texto sagrado*", a expressão "princípio único" é uma fórmula variante de expressões como "de um mesmo sangue", "de uma só nação", "de uma só raça" (BÍBLIA DE JERUSALEM, 1981, P. 1445). E, esta informação é contributiva, pois como vamos vendo, as analogias biológico-nacionalistas repercutem nas *defesas da unidade* que perpassam a história moderno-contemporânea da teoria da harmonia. Outros versículos ilustram a idéia barroco-luterana "de que a música seria um reflexo ou uma imagem da ordem divina" (HARNONCOURT, 1990, p. 79), ou seja, ratificam a concepção de que as *Proportiones Harmonicas* – assim como as demais "estruturas escondidas" que nos cercam – fazem parte da ordem posta por Deus: "As obras do senhor são admiráveis, mas aos homens elas são ocultas" (ECLESIÁSTICO, 10, v. 4). Ou a passagem de um livro deuterocanônico que realça a metáfora da "geração" (o mistério da *germinação, origem*, *formação, etc.*):

"Não sei como é que viestes aparecer no meu seio, nem fui eu que vos dei o espírito e a vida, nem também fui eu que dispus organizadamente os elementos [...]. Por conseguinte, é o Criador do mundo, que formou o homem em seu nascimento e deu origem a todas as coisas" (II MACABEUS, 7, v. 22 e 23).

Sobre a imagem de *natureza divina* associada aos assuntos da *teoria das proporções* nessa cultura musical luterana (cf. GAINES, 2007, p. 135-136), a síntese de Harnoncourt chama atenção para as *ordens simbólicas* que se estabeleceram entre sons harmônicos e toda uma concepção de mundo:

> A música dos séculos XVII e XVIII foi construída [...] sobre a chamada *teoria das proporções*, na qual os índices de freqüência, quer dizer, a *série harmônica*, serviam de princípio básico. [...] A harmonia das esferas de Kepler se baseia nisso, bem como a arquitetura "soando" harmonicamente; quando as proporções visíveis de uma construção eram redutíveis a relações numéricas simples, se podia, então, vê-las e ouvi-las como "acordes" [...]. Os intervalos harmônicos representam na teoria das proporções, uma ordem criada por Deus; [...] A relação [entre os sons harmônicos] 4:5:6 [ver FIG. 2.29] era tida como perfeita: ela é construída sobre a nota fundamental (dó), seus números são consecutivos e produzem três sons harmonicamente consonantes e diferentes (do-mi-sol) um acorde perfeito maior: harmonia perfeita e uma consonância das mais nobres (*trias musica*). [...] Já o acorde perfeito menor (10:12:15) tem uma proporção sensivelmente pior: ele não está construído sobre a nota fundamental, seus números estão distantes do *um* [distantes da *Unitas,* distantes de *Deus*], não são vizinhos e há números (sons) entre eles (11, 13, 14). Esse acorde de três sons passava por inferior, fraco e, num sentido hierárquico negativo. Zarlino chama o acorde perfeito menor de *affeto tristo* – sentimento ruim. Desta maneira, todas as harmonias eram julgadas "moralmente", podendo-se compreender porque as peças necessariamente terminavam com um acorde perfeito maior [terça de picardia]: não se poderia finalizar a obra no caos (uma regra cujas ocasionais inflações servem para denotar uma intenção particular do autor). [...] Os instrumentos também desempenhavam um papel importante na teoria das proporções. Assim o trompete, por exemplo, no qual só se podiam tocar harmônicos naturais, tornou-se uma espécie de encarnação sonora da teoria das proporções; ele só era introduzido quando se tratava de Deus ou das mais eminentes altezas. Dó maior ou ré maior com trompetes eram tonalidades reservadas ao poder supremo; os trompetistas tiravam proveito dessa situação e se situavam bem acima dos músicos comuns (HARNONCOURT, 1990, p. 78-80).

Entre concordâncias e discordâncias, estas (e outras) tantas questões sumariamente mencionadas até aqui (questões acústicas, científicas, racionais, artístico-musicais, sócio-culturais, teológicas, místicas, etc.) foram se *amalgamando* numa espécie de *conceito ecumênico* ou *sincrético* e, em algum momento, entre o mundo medieval e a contemporaneidade (cf. ADKINS, 1963), chegou-se a um geral e suficiente *consenso ocidental*, no qual – em diferentes especializações, em diferentes níveis e por diferentes motivações (para católicos e luteranos, para cristãos e deístas, para pitagóricos, empiristas, racionalistas e idealistas, para sentimentalistas e formalistas, para italianos, franceses, germânicos e ingleses, para os centros urbanos da Europa central, suas periferias e suas colônias, para matemáticos, físicos, místicos e músicos, para a moral, para a ética e para a estética, para a cultura erudita e para o senso comum, *etc*.) –, a "série harmônica" divinizou-se como *a origem de todas as coisas* da música: "*Demonstrer toutes les divisions du Monochorde, et consequemment toute la science de la musique*", pré-sentenciou Mersenne na "*Harmonie Universelle*" que publicou em 1636-37.

Por outras palavras (já que são vários os rótulos que reiteram o *consenso* dando pistas das diferentes linhagens que o compõem): *aceitou-se a* "série harmônica" (o *monocórdio*, o "*corps sonore*", as "*proportiones harmonicas*", o *sistema natural de ressonância*, o *acorde da natureza, a escala acústica*, etc.) como um dos "universais musicais" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 321-326). Aceitou-se a "teoria da vibração das cordas" como o ponto de *geração* (*criação*, *germinação*, *procriação*) da inter-culturalizada tonalidade harmônica moderno-contemporânea. Aceitou-se o "fenômeno dos sobretons" como o *princípio* (*causa*, *motivo*, *razão*, o *organismo organizador*) capaz de *fundar*, *deduzir*, *agrupar* e também *reconstruir racionalmente* (*teorizar*, *criticar*) a arte da combinação das notas e acordes. E tal *aceitação* foi um *acordo dissonante* nada fácil de ser *negociado*.

O *mito da tríade,* enquanto imagem do mistério da *Santíssima Trindade,* não foi pronta e subitamente desautorizado, mas, vendo-se *explicado* como mais um dos *fenômenos naturais demonstrados e controlados pela razão*, foi sofrendo seu inevitável e doloroso *desencantamento*. O próprio Kepler

(1997, p. 169), que por sua formação cristã teve inclusive a intenção de tornar-se um ministro luterano (EVES, 2002, p. 356), já rejeita a idéia de sua significação teológica insistindo que esta significação é apenas *um conceito mental* (ou seja: humano), algo imaginado em decorrência do fenômeno sonoro da "série harmônica" que evidencia sensivelmente esta *unidade trisônica* (o *acorde mínimo essencial*, a *síntese emblema da série*). Nessa gradual, traumática, negociada e duradoura *secularização* (cf. MACHADO NETO, 2008, p. 12-13), o *fundamentalismo teológico cristão* teve que aprender a coexistir com o *fundamentalismo científico laico* que ambiciona (no mínimo) co-reger as leis da tonalidade harmônica. E neste forçoso *existir junto* – em um processo que inflou o conceito de *harmonia* que assim, superabundante e miscigenado, chegou aos nossos dias – confluem

> a concepção estética do mundo, que encontra o princípio do belo [...]; a concepção teológica, que parte do princípio de que o ser humano é o objeto do mundo e toda a criação; a concepção mística, que o convence de que a maioria das causas das coisas que existem no mundo podem inferir-se a partir do amor de Deus pelos homens; a concepção metafísica, segundo a qual as matemáticas constituem a origem da natureza [...]; e também a concepção física, que parte do princípio de que toda a especulação filosófica deve tomar como ponto de partida a experiência dos sentidos (CASPAR apud CALDERÓN, 2005, p. 3).

Fato singular nessas *disputas*, *negociações e coexistências* é que o mesmo emblema – o *monocórdio* – que acolhe o pitagorismo, o platonismo e o cristianismo, teve que encontrar espaço para outros "*ismos*" e, cientifica e filosoficamente aprimorado, acolher também esse novo mito moderno-contemporâneo: *a* "série harmônica" é o *fundamento racional* da "*Akkordhamonik*", uma "harmonia de acordes" (cf. WAIZBORT in WEBER, 1995, p. 42). "Fundamento é o que assegura a qualquer coisa sua razão de ser, isto é sua existência ontológica. No sentido de princípio, o fundamento é, simultaneamente, o sistema mais simples e mais geral, de onde se pode deduzir o maior número de conhecimentos" (THINÈS e LEMPEREUR, 1984, p. 424). E como o "fundamento" – a exemplo da *scientia universalis* de Bacon e da *mathesis universalis* de Leibniz – a "série harmônica" tornou-se um "princípio transcendente" (NATTIEZ, 1984), a "lógica formal" e a unificadora "característica universal" da harmonia tonal. Na *série*, empregando termos de Adorno e Horkheimer (1985, p. 22), "a multiplicidade das figuras se reduz à posição e à ordem". Com ela, "os princípios primeiros e os enunciados observacionais" mostram "uma ligação lógica e unívoca, medida por graus de universalidade. [...] A lógica formal era a grande escola da unificação. Ela oferecia aos esclarecedores o esquema da calculabilidade do mundo". Transformada assim em "a pura verdade", a lógica cientifico-natural da "série harmônica"

> converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. [...] O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que o seu em-si torna para-ele (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 24).

Ao nosso redor, i.e., com a maturidade da teoria da harmonia do século XIX (cf. BERNSTEIN, 2006), essa "conversão" e "comportamento" se guardam e se propagam em uma infinidade de *lugares comuns* mais ou menos dados como verdadeiros. Algumas comparações *físicalistas* de positivo viés neo-pitagórico se estabelecem entre a força da "série harmônica" (que regeria a harmonia) e a força das leis que regeriam o universo, tais como: a teoria cosmológica do *sistema heliocêntrico* de Copérnico; as leis do *movimento planetário* de Kepler, ou *a lei da gravitação universal* formulada por Newton (analogias que sustentam máximas como: "a tônica (a nota fundamental, ou tom principal) é o centro e os demais sons (notas, acordes, regiões, tonalidades) gravitam ao seu redor", ou a célebre comparação "Rameau é o Newton da harmonia" que se comenta tópico específico). Numa destas históricas e influentes analogias filosóficas, comentada por Lisardo (2009, p. 94-101) e Ridley (2008, p. 199-201), Schopenhauer explica sua comparação:

> Reconheço nos tons mais graves da harmonia, no baixo fundamental, os graus mais inferiores da objetivação da vontade, a natureza inorgânica, a massa do planeta. Todos os tons mais agudos, de grande mobilidade e rápido ocaso, como é sabido, devem ser considerados como originados por vibrações concomitantes do baixo fundamental, cuja emissão acompanham suavemente, e constitui lei da harmonia, que devem acompanhar uma nota grave somente aqueles tons agudos que efetivamente ressoam simultaneamente com aquela (seus *sons harmoniques*) por meio de vibrações concomitantes. Isto forma analogia com o fato de que o conjunto dos corpos e organizações da natureza devem ser

> considerados como originados pelo desenvolvimento gradual a partir da massa do planeta; esta, como é seu portador, também é sua fonte, e a mesma relação possuem os tons mais agudos com o baixo fundamental. Há limite para a gravidade [força de atração], dos tons além do qual nenhum mais é audível [...] O baixo fundamental, portanto, é para nós, na harmonia, o que no mundo da natureza inorgânica forma a massa mais bruta, em que tudo repousa, e de que tudo se origina e desenvolve (SCHOPENHAUER, 1974, p. 80-81)

Outras associações científico-poéticas lembram que os sons ordenados e a luz são fenômenos da mesma *natureza*: "a luz branca [...] contém e mistura as outras cores, e o som fundamental [...] contém e mistura os sons harmônicos ou parciais" (CAZNOK, 2003, p. 36). "Assim como a luz branca revela distintas cores 'silenciosas' quando ultrapassa um prisma, um som também possui sons ocultos que percebemos à medida em que a proporção destes entes tácitos mostra-se mais significativa e que educamos nossos ouvidos pra enxergá-los" (ABDOUNUR, 1999, p. 87).

Algumas analogias apelam para o campo da sociobiologia comparando a "descendência dos harmônicos" como a "sucessão das gerações" no seio familiar. Schenker faz uso desta imagem sugerindo que a *série de harmônicos naturais* é como uma "árvore genealógica muito ramificada" (e, para garantir a eficácia germânica do exemplo, cita o convincente caso da "família Bach"):

> Os descendentes são criações da natureza [...] Também aqui no seio da nota fundamental só existem procriações e propagações segundo princípios de divisão sempre diferentes, como os que distinguimos com os números 1, 2, 3, 4, etc.; ou seja, o corpo vibra em 2 metades, em 3 terços, em 4 quartos, etc. (SCHENKER, 1990, p. 70-71).

Nas mais diferentes *esferas*, este ramo da analogia entre *o som e a vida* se frutifica em versões que conservam, propagam, reiteram e se apropriam da eloqüente comparação:

> [Um som fundamental] é o som radical, o pai, ao redor do qual se reúnem os intervalos como uma família muito ramificada de filhos, netos e bisnetos. A força inerente ao parentesco, que emana do som fundamental comum, e que obriga intervalos de todo tamanho e tipo a unir-se [...]. A força do som fundamental comum reina sobre todas as demais forças; em todos os desenvolvimentos sonoros se sente o efeito do fermento misterioso e oculto: a coesão tonal. Esta força é tão onipresente que não será jamais possível suprimi-la. [...] Que aspecto apresenta o chefe de uma família tonal, e de que modo governa a seus súditos? (HINDEMITH, 1962, p. 114-115).

> [Na "série harmônica"] o mais interessante de tudo é constatar que *todas as relações tonais* se encontram resumidas *dentro de cada som*: pois cada som – cada nota – é potencialmente uma fundamental – uma tônica –, numa maneira semelhante ao que acontece com o óvulo fecundado, que já traz dentro de si todas as informações genéticas de um ser vivo (ALMADA, 2009, p. 264).

Este *clássico* arquétipo está pré-sugerido no já citado "*Timeu*" de Platão – uma das referências "mais pungentes de toda a ciência tradicional da harmonia", "o mais pitagórico dos diálogos platônicos" e também "o mais comentado" (RIZEK, 1998, p. 253). Na seção 50d deste *diálogo*, Platão se faz "numerológica e harmonicamente" claro

> ao comparar o recipiente a uma mãe, o emissor, cuja emissão será recebida pelo recipiente, a um pai, e a natureza no meio de ambos, ao filho. Assim o pai ou emissor, corresponde ao ponto referencial imutável, o 1 [a *nota fundamental*]; a mãe ou recipiente corresponde ao 2 [a *oitava*]; o filho, a média aritmética (3:2) entre o pai e a mãe, ao número primo 3 [a *quinta*] [...]. Mas este filho é sempre acompanhado de sua contraface complementar, um irmão gêmeo derivado da reciprocidade da média harmônica (4:3) [a *quarta*], [...] fazendo com que pais e filhos sejam encontrados na proporção musical [...] tal como uma casta subordinada à dos governantes [...] (RIZEK, 1998, p. 288).

Uma bela variação sobre o tema "o som, a essência do mundo e do ser humano" (BARROS, 2006, p. 514) se lê nos comentários que, a partir do registro de Barros (2006), acompanham o fólio didático "A série harmônica e sua inversão" elaborado pelo professor e compositor Ernest Mahle. Um músico pensador que, a exemplo de vários teóricos austros-germânicos dos séculos XIX e XX (cf. HARRISON, 1994; KLUMPENHOUWER, 2006), é também um defensor do chamado "dualismo harmônico" (a tese de que são *duas* as séries harmônicas, uma maior e ascendente e outra menor e descendente. Tal tese será

referenciada adiante). Posto a polaridade maior-menor, Mahle subdivide a série em três seções. Na primeira delas os harmônicos mais graves, oitava e quinta, geram o antagonismo elementar repouso-tensão-repouso, I-V-I, associado ao "ritmo (*movimento*)". Na segunda seção, os harmônicos intermediários introduzem a terça e a sétima menor gerando o acorde tipo dominante (dó-mi-sol-sib), "daí a relação desta seção com a "harmonia (*sentimento*)". E na terceira estão os harmônicos superiores, as sucessões de segundas maiores e menores que geram segmentos de escalas diatônicas e cromáticas e que, com isso, se relacionam com a "melodia (*pensamento*)".

> As três seções da série correspondem, portanto, às três "camadas" da textura musical: baixo, harmonia melodia. [...] Mahle comenta: "A música, por sua vez, também atua nas três áreas da totalidade do homem: a melodia, na cabeça (inteligência); a harmonia, no coração (emoções); o ritmo, nos gestos dos pés e das mãos (ações)." Essa afinidade da série com a constituição humana explica a capacidade que a música tem de comover. [...] O arco formado pela série harmônica é a verdadeira "espinha dorsal" da música, dirigindo seu crescimento e sua evolução (BARROS, 2006, p. 514).

Aqui, por sua influência determinante na cena musical germânica (ou germanizada) desde meados do século XIX (cf. BRILLENBURG WURTH, 209, p. 142-163; DAHLHAUS, 1999, p. 128-132; FUBINI, 1994, p. 271-276), torna-se oportuno aproveitar um pouco mais – com o auxílio da análise de Lisardo (2009, p. 75-104) – a supracitada *comparação entre música e mundo* elaborada por Schopenhauer. Partindo do pressuposto de que a música se organiza conforme os ditames da *série*, Schopenhauer compara todo um conjunto de procedimentos característicos da tonalidade harmônica com o homem, sua vontade de viver, seu lugar e sua função no mundo. Assim, para Schopenhauer, "no conjunto das vozes que produzem a harmonia", o "baixo", os sons mais graves da série, comparam-se com os minerais, o mundo "inanimado" análogo a um "grau inferior da objetivação da vontade". Para representar essa "mais bruta massa" do mundo a imagem do "contrabaixo" é lembrada por seu "movimento mais lerdo" (uma lentidão fisicamente essencial, já que uma escala "veloz ou um trinado com as notas baixas não pode mesmo ser imaginado") e por seus passos mais amplos: intervalos ascendentes e descendentes de terças, quartas, quintas, "jamais de *UM* tom"! Note-se: evitando as chamadas "progressões superfortes" de *um* tom e valorizando as "progressões ascendentes" e "descendentes" (SCHOENBERG, 2004, p. 23-27), Schopenhauer mostra ciência da tradicional hierarquia das progressões tonais.

Numa próxima "camada" da analogia, as "vozes intermediárias" da harmonia são comparadas ao mundo animal, se movem "com rapidez maior, contudo ainda sem conexão melódica e progresso significativo", são orgânicas, mas não são racionais. E, "em todo o mundo irracional, do cristal ao animal mais perfeito, nenhum ser possui propriamente uma consciência conexa, capaz de tornar sua vida um todo significativo, nenhum ser experimenta uma sucessão de desenvolvimentos espirituais, nenhum se aperfeiçoa mediante cultura". Em conformidade com o que *são*, os seres irracionais são sempre e uniformemente pré-determinados "por rígida lei".

> Finalmente, na melodia, na voz principal, aguda, que canta, apresentando um todo, dirigindo o conjunto e de desenvolvendo ao acaso do começo ao fim, numa conexão contínua e significativa de *um* só pensamento, conheço o grau mais elevado da objetivação da vontade, a vida e as aspirações providas de reflexão do homem. [...] A aguda voz condutora da melodia requer, para produzir a totalidade do seu efeito, o acompanhamento de todas as outras vozes, até o baixo mais grave, a ser encarado como a origem de todas as outras: a melodia penetra a harmonia como parte integrante, e vice-versa; e como unicamente na plenitude de vozes do todo a música exprime o que intenta, assim a vontade única e extra temporal encontra sua objetivação perfeita apenas na combinação perfeita de todos os graus que, por sua clareza crescente por graduações inumeráveis revelem a sua essência (SCHOPENHAUER, 1974, p. 80-82e 86).

Alguns anos depois, em um clichê formalista hanslickiano a "série harmônica" já é "a matéria-prima", a "substância principal que se utiliza no fabrico da música". Para Hanslick, em 1854, a "gama das notas", ou "a escala" (gerada a partir, ou à imagem e semelhança da "série harmônica") compara-se ao "mármore" no qual "um escultor talha formas encantadoras, e outro uma obra rude e desajeitada" (HANSLICK, 1994, p. 49). Ainda segundo Hanslick, a questão musical apresenta uma "dupla exigência": uma "casuística riquíssima" e uma "ossatura estritamente científica" (HANSLICK, 1992, p. 74). E, embora Hanslick – pensador um tanto avesso aos vínculos entre música e matemática (cf. HANSLICK, 1992, p. 85) – não mencione isto explicitamente, em meio a outras cientificidades sonoro-musicais conhecidas na metade

do século XIX, as *razões* da "série harmônica" seguramente tomam parte significativa na composição desta "ossatura estritamente científica". Anos mais tarde, em 1933, essas imagens hanslickianas – o "material da música", o "mistério dado pela natureza" do qual o ser humano se valeu para criar uma "forma musical", as escalas musicais são uma "conseqüência dos sons harmônicos", etc. – reaparecem em uma das conferências de Anton Webern (1984, p. 27-28).

De todas as metáforas que entram a fazer parte da teoria musical moderno-contemporânea, como se sabe, o *matematicismo* de fato se destaca. O lema idealista e espiritualista de Leibniz: "Vamos calcular" (GAINES, 2007, p. 123) tornou-se conhecido em inúmeras variações. Notáveis, como o teórico da harmonia funcional Hugo Riemann e o físico e humanista alemão Albert Einstein (1879-1955), reiteram o lema que alimenta o imaginário contemporâneo da teoria musical.

> A música é uma arte e é, ao mesmo tempo, uma ciência. Como arte, não é senão a manifestação do belo por meio dos sons. Essa manifestação repousa sobre uma ciência exata, formada pelo conjunto das leis que regem a produção dos sons e suas relações de altura e duração (RIEMANN apud MED, 1996, p. 393).

> A música, de tão perfeita, é pura como a Matemática; a Matemática, de tão simples, é deslumbrante como a Música. A música parece uma equação; a equação bem formulada é cheia de harmonia e sonoridade (EINSTEIN apud MED, 1996, p. 394).

Essa "apropriação e deformação romântica do pitagorismo" (DAHLHAUS, 1999, p. 142) extrapolou a *esfera* especializada. Um registro da popularização romântica da *lenda urbana* moderno-contemporânea da "série harmônica", ou de uma espécie de cientificidade livresca que adotou a "série harmônica" por convicção filosófica ou por simples atitude de admiração pelas coisas da ciência, pode ser encontrado numa das novelas da "*Comédie humaine*" de Honoré de Balzac (1799-1850). Trata-se da já citada novela "Gambara", escrita em meados de 1837, na qual o protagonista – o compositor Paolo Gambara – tece diversas considerações de caráter científico-musical:

> A música é ao mesmo tempo uma ciência e uma arte. As raízes que ela tem na física e na matemática fazem dela uma ciência; torna-se arte pela inspiração, que se vale sem saber dos teoremas da ciência. Desde que todo som produzido por um corpo sonoro é sempre acompanhado por sua terça maior e por sua quinta, desde que ele afete grãos de poeira colocados num pergaminho esticado, de modo a traçar ali figuras de construção geométrica, sempre as mesmas, segundo os diversos volumes do som, regulares quando se faz um acorde e sem formas exatas quando se produzem dissonâncias, acho que a música é uma arte tecida nas próprias entranhas da natureza. A música obedece a leis físicas e matemáticas. As leis físicas são pouco conhecidas, as leis matemáticas o são mais; e, desde que se começaram a estudar suas relações, criou-se a harmonia, à qual devemos Haydn, Mozart, Beethoven e Rossini [...]. Ora, se a descoberta das leis matemáticas deu esses quatro grandes músicos, aonde não chegaríamos se descobríssemos as leis físicas [...]. O que amplia a ciência amplia a arte (BALZAC, 1992, p. 440-441).

Convivendo com este misto de "otimismo, racionalidade predominante e utilitarismo prático e teórico" como diz Nietzsche (1992, p. 18), ao longo dos séculos XIX e XX vamos ouvir vozes discordantes que admitem que sim, "a série de harmônicos naturais reflete uma organização inata da estrutura tonal", no entanto, é claro também que a série "só exerce uma influência limitada nesta capacidade" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 322).

> Além da oitava, da quinta e, quem sabe, da terça maior, é difícil estabelecer alguma conexão útil entre a série de harmônicos naturais e tonalidade como um todo. Em certo sentido este aspecto é mais significativo do que se a hipótese da série harmônica estivesse totalmente correta, pois mostra que a tonalidade não é simplesmente uma resposta do homem aos aspectos físicos do som, antes, a exemplo do ocorre com a linguagem, a tonalidade proporciona na música indícios para uma organização cognitiva com sua própria lógica. A mente não segue simplesmente o caminho físico de menor resistência, como defende a hipótese da série, antes cria sua própria maneira de organizar combinações de alturas em esquemas coerentes (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 325).

Os autores prosseguem informando que no seu "*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*" (*Tratado das sensações sonoras como fundamento fisiológico para a teoria musical*) publicado em 1863, o físico, matemático e fisiologista alemão Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) já obtera conclusões semelhantes sobre a *Naturklangtheorie:*

> O princípio de relação tonal [por meio da série dos harmônicos naturais] nem sempre foi o exclusivo fator determinante da construção da escala, e inclusive de fato não é determinante em todas as nações. Por conseguinte, este princípio deve ser considerado, até certo ponto, com um princípio de estilo livremente selecionado. [...] A construção de escalas e do tecido harmônico é produto da imaginação artística, e não está submetida de nenhuma maneira pela formação natural ou pela função natural do nosso ouvido, como até agora se vinha afirmando amplamente (HELMHOLTZ apud LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 325).
>
> *O sistema de Escalas e Modos e Tecidos Harmônicos não descansa somente em leis naturais inalteráveis, mas também é, ao menos em parte, o resultado de princípios estéticos, os quais já se transformaram e irão ainda continuar se transformando com o progressivo desenvolvimento da humanidade* (HELMHOLTZ, 1895, p. 235).

Com essa mínima menção ao influente *tratado* de Helmholtz saltamos para 1911, data em torno da qual o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) escreveu o inconcluso ensaio que recebeu posteriormente o título "*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*" (*Fundamentos racionais e sociológicos da música*) e que seria publicado em 1921 (cf. LIMA REZENDE, 2010; WAIZBORT, 1991, p. 51-63). Neste "*Fundamentos*...", contando entre várias fontes com as informações e análises de Helmholtz e marcadamente influenciado por este cientista (WAIZBORT in WEBER, 1995, p. 57), Max Weber (1995) enfrentou o impacto da "série harmônica" sobre a "música racionalizada harmonicamente" elaborando uma detalhada e abrangente descrição crítica a respeito da racionalização do fenômeno sonoro enquanto suporte material da trajetória histórico-sociológica da música ocidental. Alguns fragmentos amostram o tom do texto de Weber:

> Toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava [...] e a divide nos dois intervalos de quinta [...] e quarta [...] que estão na base de todos os nossos intervalos musicais abaixo da quinta [...]. Nossa música harmônica de acordes racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética, e respectivamente harmônica [...] Partindo de um som como "som fundamental" ["*Grundton*"], a harmonia de acordes constrói sobre ele suas quintas superior e inferior, cada uma dividida aritmeticamente por duas terças, gerando um "acorde de três sons" ["*Dreiklang*", tríade ou acorde perfeito] normal; obtêm-se então, [...] o material total da escala diatônica "natural", a partir do som fundamental em questão [...] A música harmônica de acordes construída sobre esse material sonoro mantém agora, por princípio, em sua configuração completamente racionalizada, para cada composição musical a unidade da escala "própria" [...] produzida através da relação com o "som fundamental" e com os três acordes normais de três sons principais: o princípio da "tonalidade" (WEBER, 1995, p. 53-55).

Para efeito de síntese, podemos recorrer a um comentário, proposto por Molino (1975), no qual o assunto é a "confusão impura" ("a música, que procuramos definir ou descrever nos seus diversos aspectos, não seria susceptível de redução à análise") e a "inviabilidade" da "busca da pureza" diante da desenvolução da música ocidental, "que é, não uma purificação racional, mas sim um processo simbólico construtivo". Em seu texto Molino faz referência ao cerne do argumento de Max Weber, segundo o qual, "o que constitui o caráter específico da música ocidental é a sua racionalidade":

> A música torna-se pouco a pouco uma prática sujeita a regras que, a partir de instrumentos fixos, procede a construções calculáveis, fundadas numa harmonia sistemática e numa gama regularizada. O processo que se nos depara na contabilidade dos comerciantes e na organização de uma música ordenada é semelhante: o músico europeu [o músico ocidentalizado, digamos, o músico que crê nos poderes racionais da "série harmônica"] é o irmão gêmeo do protestante capitalista e do homem de ciência moderno.
>
> A história musical do Ocidente surge então [na interpretação Max-weberiana] como um processo de racionalização e de especialização. Poderíamos empregar a linguagem de uma fábula e contar desta maneira a história música ocidental [e da sua teoria]: era uma vez um homem – branco – que descobriu as leis do som e estabeleceu as regras universais da música, fundadas na natureza das coisas: tendo atingido assim a sua verdade, desiderato dos erros e das tentativas anteriores, a música tornou-se, enfim, ela própria em toda a sua pureza. Este homem é ao mesmo tempo Pitágoras, Rameau e Hanslick (MOLINO, 1975, p. 115).

Coincidência ou não, também em 1911 surge o "*Harmonielehre*" de Schoenberg e, com ele, na esfera mais específica das *aulas de harmonia*, a tese da "rejeição da tonalidade como uma lei natural" (DUDEQUE, 2005a, p. 37-38) ganha uma das mais eloqüentes e arrazoadas defesas contemporâneas. Com

argumentos contundentes (que, por vezes, lembram colocações pontuais de Helmholtz), Schoenberg reconhece a significação da "série harmônica" na cultura dos "problemas da harmonia" (cf. SCHOENBERG, 1984, p. 273) sem deixar também de notar a necessária "diferenciação entre o material dado pela natureza e a sua intelectualização pelo artista, ou em outras palavras, a diferença entre natureza e arte" (DUDEQUE, 1997, p. 24).

"Intuição e combinação cooperaram" nas descobertas que conduziram a desenvolução da "arte dos sons", tais "descobertas" não se devem somente ao "instinto", mas sim também ao esforço de "reflexão". "Parte do mérito não cabe apenas ao ouvido [...]. Não somos nós os primeiros a pensar. [...] não devemos o desenvolvimento da nossa música somente ao desenvolvimento de nossa escala [...] escala não é o fim, a meta última da música, mas tão somente uma etapa provisória" (SCHOENBERG, 2001b, p. 64). Assim, Schoenberg deixou máximas que se tornaram referências no enfrentamento das teses que defendem uma suposta pureza natural-racional da tonalidade harmônica: "a tonalidade é artificial e derivada de um processo histórico" (DUDEQUE, 1997, p. 24). E, com isso, as artes da construção, escolha e combinação de notas e acordes na tonalidade harmônica não puderam mais ser inquestionavelmente explicadas "como se fossem produtos de geração espontânea" (SCHOENBERG, 2001, p. 67).

Logo adiante (em tópico sobre "a insuficiência da experiência do monocórdio"), se vê que nas primeiras décadas do século XIX, em prol de um mundo mais romântico, *argumentos* desta ordem foram pré-acusados também por Schopenhauer (1974, p. 86-87) e Goethe (cf. SCHUBACK, 1999, p. 33-43). Mas em Schoenberg, nas primeiras décadas do século XX, como sublinha Dudeque (1997, p. 24), tal "rejeição de uma base natural da tonalidade" compreende-se e justifica-se como uma atitude em prol de uma *música nova*, i.e., uma música "atonal" (ou *pós-tonal*) e tão *natural-artificial* como qualquer outra música do homem (cf. PAZ, 1976, p. 110-111). O argumento de que "o caminho para a música nova" é uma sorte de "persistência do romantismo" foi desenvolvido por Meyer (2000, p. 495-516).

Grosso modo, a tese schoenberguiana é: "já que a tonalidade não é condição imposta pela natureza, é sem sentido insistirmos em preservá-la por causa de uma lei natural" (SCHOENBERG apud DUDEQUE, 1997, p. 32).

> O sistema tonal para Schoenberg, assim como para muitos teóricos dos séculos XVIII, XIX e início do XX, é originado a partir da natureza. O termo natureza significa para ele o fenômeno acústico natural da série harmônica, que tem como elemento básico a nota musical [*Tonart*], cuja característica mais importante é a sua série harmônica. Desta, os músicos derivam sistemas tonais, que combinados e permutados geram a escala e o sistema de acordes (DUDEQUE, 1997, p. 24).

> Se a escala é a imitação [representação] do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical, simultânea. A escala é a análise do som, assim como o acorde é a síntese. Exige-se de um acorde que conste de três sons diferentes. O acorde mais simples, evidentemente é aquele que melhor se assemelha aos efeitos mais elementares e nítidos do som, ou seja: a tríade maior constituída pela fundamental, pela terça maior e pela quinta justa. Esse acorde imita a eufonia do som, reforçando os harmônicos mais próximos e deixando de fora os mais distantes (SCHOENBERG, 2001b, p. 67).

Compreende-se assim que a tonalidade harmônica não é natureza, e sim "o resultado de uma sistematização de elementos naturais, e portanto criada artificialmente" (DUDEQUE, 1997, p. 24). Nas nossas práticas teóricas, a "série harmônica" é um recurso expositivo destituído de um exato rigor científico: "a tonalidade é artificial e um efeito que pode ser alcançado através de uma série de procedimentos técnicos" (DUDEQUE, 1997, p. 37). Tal *tema* – "a tonalidade tem sido revelada não como um postulado de condições naturais, mas sim como uma utilização de possibilidades naturais, é um produto da arte, um produto de uma técnica da arte" (SCHOENBERG apud DUDEQUE, 2005a, p. 37) – recebeu diversas *variações*:

> A tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência mesma da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade. Para se alcançar esse objetivo é preciso que sejam usados, no curso de uma peça musical, somente determinados sons e determinadas sucessões de sons (e tudo numa certa ordenação). [...] não considero o que, parece-me, consideram todos os teóricos que me procederam: que a tonalidade seja uma lei eterna, uma regra natural da música, mesmo quando essa lei corresponda às condições mais simples do modelo natural (o som) e do acorde fundamental (SCHOENBERG, 2001b, p. 69).

> Uma teoria verdadeira somente deveria partir do sujeito [...] Também em seu tempo acreditava-se que os modos eclesiásticos coincidiam com o natural. Aliás, até que ponto são naturais os nossos modos maior e menor se são um sistema temperado? [...] É a imperfeição de nossos sentidos o que nos obriga a compromissos graças aos quais alcançamos uma ordem. Porque a ordem não vem exigida pelo objeto, mas pelo sujeito. [...] Certamente não se pode afirmar que basta cumprir tais leis [...] para assegurar o nascimento de uma obra de arte. [...] O realmente importante é basear-se em pressupostos que, sem pretenderem ser leis naturais, satisfaçam nossa necessidade formal de sentido e coerência (SCHOENBERG, 2001b, p. 56, 71-73).

> O protótipo dos primeiros harmônicos explica, em grande parte, a tríade maior, mas nada mais. E o nosso sistema harmônico contém muito mais que tríades maiores. [...] Não considero a tonalidade uma lei natural nem um pré-requisito necessário para a efetividade artística. As leis pelas quais a tonalidade se concretiza são, então, ainda menos necessárias, elas são a mera e simples exploração das características naturais mais evidentes, elas não nos ensinam a essência da matéria mas meramente objetivam a elaboração ordenada e mecânica de um sistema que torne possível dar aos pensamentos musicais uma aura de totalidade (SCHOENBERG apud DUDEQUE, 1997, p. 25 e 28).

Voltando, por fim, ao contexto da paráfrase que abre este comentário, deve-se registrar ainda que, entrando em “um debate que já estava muitíssimo desenvolvido antes dele nascer” (WAIZBORT, 1991, p. 44),

> Adorno critica essa teoria que quer naturalizar o acorde perfeito, que é um produto histórico como qualquer outro, e é tão natural como o mais dissonante dos acordes. Uma teoria que defende tal “naturalidade” deve basear-se em acordes dessa espécie, e por isso nega como “artificiais” e “dissonantes” todos aqueles que não correspondem a essa lógica. A argumentação da “naturalidade” do acorde perfeito é desmentida pela própria série dos harmônicos, que contém outros intervalos além daqueles. Como teoricamente a série dos harmônicos é infinita, ela contém uma infinidade de intervalos e sons. Adorno afirma que inclusive empiricamente o ouvido compreende relações harmônicas “dissonantes” (WAIZBORT, 1991, p. 43).

Em conclusão importa particularizar um pouco mais o debate. No campo da teoria da música popular que se produz atualmente no Brasil, o tema “harmonia e série harmônica” está em pauta em trabalhos como os de Almada, (2009, p. 261-266), Chediak (1986, p. 42) e Guest, (1996a, p. 100-105). O texto de Guest serve de modelo e referência e, à guisa de ênfase, é parcialmente transcrito a seguir. Neste texto as tradicionais lições do *monocórdio* estão vivas e ressoam atualizadas ao lado de interpretações que se desenvolveram entre e para os músicos que, ainda hoje, no mundo pós-século XX, praticam as artes e ofícios da *velha harmonia tonal.*

> O som gerador, com os respectivos harmônicos resultantes forma a série harmônica, uma série de notas que guardam entre si uma relação intervalar característica e imutável, de origem natural ou cósmica. É que cada corpo vibrante, além de vibrar em toda a sua extensão, também vibra em sua metade, em sua terça parte, em sua quarta e quinta partes, etc., produzindo sons cada vez mais agudos. E princípio, quanto menor a fração do corpo vibrante, tanto menor será a intensidade de seu som, ou seja, a intensidade dos sons harmônicos diminui, ao avançar na série. Entretanto, dependendo da qualidade acústica de cada fonte sonora (de cada instrumento), os harmônicos estão presentes em intensidades variadas, o que produz o timbre característico de cada instrumento.

> A série harmônica é fisicamente infinita e suas [...] notas surgem, ao subdividir uma corda vibrante (a experiência de Pitágoras) em 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc., partes iguais. No quadro [FIG. 2.29], observe-se: 1) As notas novas (ímpares) vêm alternadas com as já ouvidas antes (pares). 2) Os intervalos, entre o som gerador e as componentes, apresentam uma dissonância cada vez mais forte, estabelecendo uma hierarquia cósmica de dissonâncias [...] Todos nos “respiramos” a série harmônica, somos quase feitos dela (GUEST, 1996a, p. 100-105).

* * *

[42] DA INSUFICIÊNCIA DA EXPERIÊNCIA DO MONOCÓRDIO. Mitchell já observou que as *dificuldades* de Rameau com a *subdominante* não foram, é claro, de ordem musical. Pois na *arte* – nos dedos, no “ouvido e no coração” (KOPP, 2002, p. 33) – não havia qualquer embaraço com a sonoridade dupla (*menor* com sétima ou *maior* com sexta) do feixe **ré-fá-lá(b)-dó** que, de resto, conserva sua eficiência musical até os

dias de hoje. O embaraço se deu foi no âmbito da *retórica teórica*, da *coerência lógica do sistema* e do *convencimento científico.*

De um lado, apresentaram-se reservas normativas em relação à progressão **IV→V**, pois – evidenciando um clássico ponto vulnerável que incomoda toda a trajetória da culta *teoria musical* no ocidente, o chamado "tom inteiro diazêutico", i.e., a "diferença (*disjunção*, *excesso*) entre a quarta e a quinta" (LIMA REZENDE, 2010, p.112) – esta relação não encontra clara confirmação físico-natural no sistema lógico-matemático defendido por Rameau (e demais moncordistas) a partir de suas deduções daquilo que deveria (ou não) ser *imitado* do chamado "*corps sonore*" (o citado fenômeno que se vulgarizou na contemporaneidade como "*série harmônica*"). Daí sustenta-se que, em **ré-fá-lá(b)-dó** a fundamental é **ré**, o acorde é *menor* e a progressão entre fundamentais se dá na *razão* de uma *quinta justa*, **IIm→V**, "pois essa progressão pode ser *cientificamente* defendida" (MITCHELL, 1963, p. 229).

Mas o cobertor é curto: cobriu-se a razão da *progressão natural entre fundamentais*, sobrou o incômodo problema de como justificar "cientificamente" o fenômeno do "acorde menor", pois, como se sabe, "não existe maneira de derivar a triade menor da série de harmônicos naturais" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 323). Problema crucial para diversas gerações de *teóricos naturalistas* que fez com que muitos puxassem o cobertor para o lado do **IV**. Daí, em **fá-lá(b)-dó- ré,** a fundamental é **fá**, pois este sim é um acorde natural, tão *diatônicamente* "maior" quanto os dois outros *acordes principais* (**V** e **I**) que sustentam a *perfeição natural da harmonia*.

Diante de tais disputas apresentadas pela *moderna* teoria da harmonia tonal (**IIm** ou **IV**? *Maior* ou *menor*? *Progressão* **IIm→V** ou *progressão* **IV→V**? em **ré-fá-lá(b)-dó** qual é a *dissonância*? etc.) a embaraçosa controvérsia monocordista se mostra inolvidável – quem *institui* e *governa* a harmonia? O *acorde maior* ou a *progressão por quintas*? Ao que se sabe não se encontrou uma resposta que agradasse a todos, mas a polêmica contribuiu para que, aos poucos, outros personagens percebessem que a questão não se resolveria nestes termos. A *crise* não estaria propriamente na opção por uma ou por outra *primazia* (por uma ou outra *verdade da natureza*), mas sim, justamente, na *insuficiência* (ou mesmo *ingenuidade racionalista*) da premissa moderna ainda rigidamente *agarrada* ao antigo dogma pitagórico da experiência da divisão proporcional de uma corda.

O gradual *deslocamento* e posterior *redimensionamento* das importâncias desse *antigo*, *tradicional e misterioso fundamento* é um dos belos e longos capítulos de uma história que teve que aprender a dar espaço para uma nova concepção de teoria: *a teoria contemporânea da harmonia*. Um dos muitos registros que, na passagem do mundo moderno para o mundo contemporâneo, documentam a imperativa necessidade de uma *redefinição* da noção de "imitação da natureza" que, desde os tempos de Zarlino, Descartes, Mersenne e Rameau, perseguia a moderna teoria da música de acordes, encontra-se – como mostra Schuback (1999, p. 33-43) – nas cartas trocadas entre o compositor, maestro e professor alemão Carl Friedrich Zelter (1758-1832) e o célebre poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Cf. Benjamim (2009, p. 152 e 160). Zelter (lembrado como o professor de Mendelssohn e Mayerbeer) é, por assim dizer, um personagem *de dentro* (i.e., um músico profissional moldado pelo cânone racional-naturalista que se auto-define como um compositor de "tendência clássica"). E Goethe é um personagem *de fora*, um não músico (um simpatizante bem informado) que, não tão contaminado pelos efeitos de um adestramento teórico musical mais rigoroso e tradicional, pôde rever a questão por outro ponto de vista:

> O homem não é apenas um ser pensante, mas também alguém que sente. Ele é um todo, uma unidade de forças múltiplas intimamente associadas. A obra de arte deve falar a este todo do homem, corresponder a essa rica unidade, a essa multiplicidade que nele existe (GOETHE, 2005, p. 15).

> Em si mesmo, o ser humano, na medida em que serve a seus plenos sentidos, é o maior e mais exato aparelho físico que possa existir, e o maior infortúnio da física moderna é justamente que as experiências foram por assim dizer separadas do homem e que [...] pretenda-se conhecer a natureza apenas pelo que os instrumentos artificiais revelam (GOETHE apud BENJAMIM, 2009, p. 146-147).

Num período que vai de 1808 até o fim das suas vidas, os dois personagens discutiram a respeito deste calcanhar-de-aquiles da teoria monocordista: o fundamento físico-matemático da *terça menor* (e logo, do *acorde menor*, da *escala menor*, do *modo menor*, etc.). Goethe observa o apreço "universal" pela

grandeza da "terça menor", e por "tudo o que dela surge", apesar da "liga de nossos teóricos da música" não a admitirem como um *donum naturae*, argumentando que não se pode deduzir no "mundo físico", na "natureza" (i.e., no experimento do *monocórdio*), uma *razão de ser* para tal grandeza sonora. Zelter pondera:

> Nossa escala tonal, hoje diatônica (natural), surge da divisão de uma corda. Divide-se a corda ao meio, obtém-se a oitava. Divide-se a corda em três partes tem-se a quinta justa; divide-se a corda em cinco partes e surge a terça maior. Pode-se dividir a corda em quantas partes se queira que jamais surgirá uma terça menor [...]. Isso significa que a terça menor não é nenhum *donum* imediato da natureza e sim uma obra da nossa arte.
>
> Nossa teoria tornou-se um sistema que precisa ser aprendido e ensinado. Não há dúvida de que, com isso, ocorreu em certa medida uma violentação da natureza. Trata-se, porém, de uma tessitura engenhosa de modificações que se podem observar, quase que sem nenhum espanto, já que os músicos guardam a crença de que o que não se pode edificar com esse sistema não é para ser edificado (ZELTER apud SCHUBACK, 1999, p. 33-34 e 39).

Em um duro golpe contra a "Grande Teoria" os argumentos de Goethe são argutos e "contagiantes" (como observa Zelter). A partir deles logo se compreende porque este *poeta* "investigador da natureza" que se autodeclarava um "apaixonado pela questão da terça menor" é tido como um influente vulto pré-romântico. A partir de Schuback, eis alguns fragmentos das cartas de Goethe:

> Oponho-me, na verdade, a que somente a escala diatônica seja natural.
>
> [Sobre o monocórdio] Trata-se, sem dúvida, de um belo experimento o fato de a divisão das cordas em partes determinadas fazer surgir sonoridades harmônicas para o ouvido e que ainda estruturam uma certa escala tonal. Mas o que não acontede desse modo não poderia ser compreendido de outra maneira?
>
> Seria exigir demais que um único experimento possa gerar tudo.
>
> Ao se valer de sua sã consciência, o homem é o maior e mais preciso aparelho físico que pode existir. O maior mal da física moderna é separar do homem os experimentos, reconhecer a natureza apenas naquilo que mostram os instrumentos artificiais, no que conseguem desempenhar e assim pretendem delimitar e comprovar. O mesmo acontece com o cálculo. Muita coisa que não se pode medir e contar é igualmente verdadeira, da mesma maneira que é verdadeira muita coisa que não se deixa experimentar de maneira decisiva. Com relação a tudo isso, o homem ocupa uma posição muito elevada porque nele se consegue representar o que de outro modo seria irrepresentável. O que é uma corda e toda e qualquer divisão mecânica de uma corda frente ao ouvido de um músico?
>
> Uma corda de tripa ou de metal não está tão acima dos seres humanos para que a natureza tivesse concedido exclusivamente a elas a suas harmonias. Como o homem tem mais valor e como a natureza cedeu ao homem a terça menor para que ele exprimisse com o mais íntimo conforto a nostalgia inominável, o homem pertence igualmente à natureza, sendo aquele que apreende em si mesmo as relações mais suaves do conjunto das manifestações elementares, sabendo regrá-las e modificá-las.
>
> Pensar que os químicos usam o organismo animal como reagente e que nós queremos nos agarrar a relações sonoras mecanicamente determináveis, afastando a doação mais nobre da natureza para a região de um artifício arbitrário! (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p. 35-42).

Para interromper as falas de Goethe, vale recuperar a frase que Zelter escreve ao amigo: "louvado seja você por defender a terça menor" (ZELTER apud SCHUBACK, 1999, p. 42). Goethe aqui parece um tanto contagiado pelo furor romântico de um Joseph Berglinger (o personagem fictício do conto de Wackenroder) que, diante da encantatória magia que a música exerce sobre nosso espírito, revolta-se contra a insuficiente razão da mecânica monocordista: "Olho e não encontro nada mais do que um miserável tecido de proporções numéricas representadas de modo manifesto sobre a madeira talhada, em uma armação com cordas de tripa e arame" (WACKENRODER apud DAHLHAUS, 1999, p. 146).

Outro influente filósofo alemão que, nesses mesmos anos, ajudou a minar a "tendência classicista" de que "o que não se pode edificar" a partir das alíquotas do monocórdio "não é para ser edificado" foi Arthur Schopenhauer (1788-1860). Apoiando-se nos avançadas estudos de Ernst Florens Chladni (1756-1827), o cientista alemão, dito então "o pai da acústica moderna", que publicou trabalhos influentes como o "*Die Akustik*", de 1802, citado nesta passagem, Shopenhauer elabora mais uma de suas célebres

analogias. Agora a comparação se estabelece entre as *contradições do sistema musical* (supostamente ancorado em um princípio sólido, mas incapaz da perfeição) e as insondáveis *contradições internas que se instalam no seio do prório indivíduo*.

> Um sistema perfeito puramente harmônico dos tons não é apenas física, mas também aritméticamente impossível. Os próprios números, pelos quais os tons permitem expressão, ostentam irracionalidades insolúveis; não é possível calcular uma escala em cujo interior toda quinta se relaciona com o som fundamental na proporção de 2 para 3, toda terça maior como 4 para 5, toda terça menor como 5 para 6, etc. Pois se os tons estão corretos em relação ao tom fundamental, não o são entre si, na medida em que, p.ex., a quinta deveria ser a terça menor da terça, etc. [...] Por isto, uma música perfeitamente correta não pode sequer ser pensada, quanto mais executada; e por isto toda música possível [como todo indivíduo possível] se desvia da pureza perfeita (SCHOPENHAUER, 1974, p. 87).

* * *

[43] DA ESTÉTICA DAS RELAÇÕES. Esta pequena passagem do "Doutor Fausto" de Thomas Mann carrega uma rede de *noções*, subentendidas e inter-implicadas, que podem ser minimamente decifradas. *Noções de fundo* que marcam a transição da fase moderna para a fase contemporânea da nossa disciplina que, como é possível notar, continuam vigentes nas teorias que nos cercam. Uma dessas *noções* se traduz no lema maior da chamada *estética das relações*: "da relação depende tudo". A outra é a *noção* de "sistema". E uma terceira é a *noção* de "*Mehrdeutigkeiten*" que herdamos da teoria da harmonia austro-alemã do século XIX, i.e., a noção de "ambigüidade" ou "duplo sentido" que ressoa na conclusiva de Adrian: "a Música é a ambigüidade organizada". A primeira destas três noções se comenta neste adendo e as outras duas são comentadas a seguir.

Entre o "objetivismo" e o "relativismo", o mote "da relação depende tudo" é uma clara opção pelo segundo. É, no âmbito estético, uma incisiva afronta ao *ideal de beleza* defendido pelos partidários da "Grande Teoria" (os *pitagóricos*, Platão, Aristóteles, os *escolásticos*, etc.) que, excluindo todo "o *relativismo*", afirmavam que *a beleza é um traço objetivo contido nas coisas belas*. Para os "objetivistas":

> Certas proporções e disposições são belas em si mesmas [...] o pitagórico Filolaus afirmava que o belo "é um princípio do ser". "O belo", escrevia Platão, "não é belo por alguma outra coisa, senão por si mesmo e para sempre" [...] Essa convicção se manteve intacta na estética cristã [...] e também durante o Renascimento, Alberti [o já mencionado humanista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472)] escreveu que se algo é belo, o é por si mesmo, *quasi come di se stesso proprio* (TATARKIEWICZ, 2002, p. 163).

Acompanhando o relato de Tatarkiewicz (2002, p. 166-167), observa-se que a maturação da moderna "harmonia de acordes" se dá no mesmo cenário aonde ocorrem as transformações "que preparam o caminho para a relativização e, por fim, a subjetivação da noção de beleza". Tal tendência é antiga. E já Santo Agostinho (354-430) – filósofo que fez do *numerus* a base de sua doutrina estética – defendeu que "a beleza não reside no número enquanto tal", "a beleza é uma relação, é uma harmonia das partes" (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 54). Tal corrente de pensamento foi reinaugurada, ainda sem grande repercussão, pelo sempre contestador teólogo, filósofo e escritor italiano Giordano Bruno (1548-1600) que dizia: "Nada é absolutamente belo, se uma coisa e bela, o é em relação a algo".

Mais tarde, e já implicando na formação do ideário que alcançaria Rameau (CHRISTENSEN, 1993, p. 11-15), a noção reaparece numa carta que Descartes escreveu a Mersenne em 1630: "A beleza não significa outra coisa que a relação que nosso juízo mantém com um objeto" (TATARKIEWICZ, 1991, p. 480-481). Tatarkiewicz lista outros notáveis do século XVII que compartilhavam a opinião. Para o físico, matemático, filósofo e teólogo francês Blaise Pascal (1623 -1662) é "o costume que determina o que é considerado belo". Spinoza (1632-1677), outro dos grandes da filosofia moderna, considerava que "se fossemos criados de um modo diferente, pensaríamos que são belas as coisas feias e vice-versa". Para o matemático, teórico político e filósofo inglês Thomas Hobbes (1588-1679) aquilo que consideramos belo "depende da educação, da experiência, da memória e da imaginação que recebemos". Aos finais do século de Descartes, para o notável naturalista, médico e arquiteto francês Claude Perrault (1613-1688) "a beleza é basicamente uma questão de associações. [...] Durante dois mil anos se pensou que certas proporções eram objetivas e absolutamente belas, porém nos agradam simplesmente porque estamos acostumados a elas" (PERRAULT apud TATARKIEWICZ, 2002, p. 167).

A transição da "concepção objetiva da beleza para a subjetiva" segue adiante, perpassa o XVIII e com o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), destaca Tatarkiewicz, se dá "o grande acontecimento da estética" de um século que pôde ouvir Rameau, Rousseau, Bach e Mozart: "todos os juízos de beleza são juízos individuais. [...] se algo é belo ou não [...] não se deduz de nenhum tipo de proposição geral". Com Kant cai por terra o velho silogismo *objetivista* – "a qualidade Q determina se um objeto é belo ou não; o objeto O possui a qualidade Q; logo o objeto O é belo" (TATARKIEWICZ, 2002, p. 176) –, pois não existe *verdade* em premissas do tipo "A qualidade Q determina se um objeto é belo". Com isso, as proposições concernentes ao belo são simplesmente "generalizações indutivas que se baseiam em enunciados individuais" (idem).

Como se sabe, o *criticismo kantiano* não defende o *desvario* ou um *relativismo a perder de vista*, mas sim uma postura *subjetivista judiciosa*. Um "juízo reflexionante" (BARROS e GERLING, 2009, p. 91) que sustenta, de fato, um *ideal de beleza relativo* ao *sujeito* e à *interioridade*, contudo, dotado também de elementos *objetivos* e *universais*. Um *juízo crítico* que nos alcançará (ainda que informalmente) com a teoria contemporânea da harmonia, na qual os operadores (*tônica, subdominante, dominante, repouso, movimento, preparação, resolução*, etc.) são *relativos* e guardam uma margem considerável de *subjetividade* sem, no entanto, cair no *descontrole* ou no *licensioso* "tudo é relativo". Neste cenário, no anseio de apreender também a *verdade* interna, a *verdade* psicológica das escolhas de acordes (e não somente a *verdade visível*, *objetiva* e *material* dos intervalos que tocamos, que até então era *a verdade* prioritária), a *teoria da harmonia* viveu o seu próprio processo de *relativização* e *subjetivização*. Desejando expandir e controlar a potencialidade *abstrata* e a pluralidade das *associações de idéias*, a velha teoria das *proporções sonoras* teve que ceder espaço e aprender a conviver com uma teoria *das relações entre os sons.* Convicto da insuficiência do monocórdio, Goethe (2005, p. 259) escreve em 1829: "Muito do que é belo está isolado no mundo, porém, o espírito tem de descobrir as ligações e, com isso, produzir obras de arte".

Em suma, importa destacar que a *estética das relações* – a concepção de que *a beleza* e/ou *o sentido* está nas "ligações" *entre as coisas* e não propriamente *nas coisas* – é uma das bases disso que aprendemos a chamar de "funções da harmonia" ou "harmonia funcional", uma concepção da nossa arte que entende "por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica" (KOELLREUTTER, 1980, p. 13). A idéia de *função* implica *relação* e vice-versa, de tal maneira "podemos usar o termo 'função' para denotar relações significativas ou repletas de sentido dentro de uma tonalidade" (KOPP, 2002, p. 6).

Dahlhaus (1990, p. 22) nota que, em meados do XVIII, o influente D'Alembert – naquela leitura toda particular que faz das idéias ramistas no seu "*Élements de musique*..." de 1752 – chamou de "harmonia" não os acordes "isolados" individualmente, mas sim a sua combinação: "A mistura de várias notas soando simultaneamente é chamada de acorde; e harmonia é propriamente uma série de acordes [*suite d'accords*] que, em sucessão, agradam o ouvido" (D'ALEMBERT apud DAHLHAUS, 1990, p. 22). D'Alembert relê Rameau, mas relê também Diderot, seu parceiro na edição da *Encyclopédie*.

Conforme Fubini (1994, p. 211-213; 2002, p. 143-150), nas origens dessa "estética das relações" está justamente o primeiro trabalho de Diderot inteiramente dedicado à música (o "*Príncipes généraux d'acoustique*" que integra a "*Mémories sur différents sujets de mathématique*"). Neste trabalho, de 1748, Diderot esboça sua famosa "teoria das relações" referindo-se especificamente ao mundo dos sons: "O prazer da música consiste na percepção da relação dos sons". Três anos depois, no verbete *Bello* da *Encyclopédie*, a noção reaparece já generalizada: "Porém esta origem não é exclusiva do prazer da música. O prazer em geral consiste na percepção das relações. Esse princípio se verifica na poesia, na pintura, na arquitetura, na moral, em todas as artes e em todas as ciências" (DIDEROT apud FUBINI, 2002, p. 143). Em duro golpe contra os *fundamentos* objetivistas, naturalistas e materialistas da *Grande Teoria* (fundamentos ainda determinantes para as teses de Rameau), comenta Fubini, para Diderot "a faculdade da percepção das relações é uma lei psicológica". A lei que tende a simplificar o mais possível, que procura a *relação* mais simples e que, embora *eterna* e *universal*, se modifica "dependendo de quem capta essas percepções". Com isso, também para Diderot, *o belo não é algo que exista em si*, mas sim um valor que varia de um lugar para outro, de uma cultura para outra e de um tempo histórico para outro (cf. DOBRÁNSKY, 1992, p. 118-126 e 143-150).

Rameau, estética e filosoficamente desatualizado, ainda sublinha o valor objetal do *acorde*, pois, na busca de comprovação *científica* para suas teses, encontrou na *natureza* um *modelo a ser imitado* (a noção

do "*corps sonore*", a proporção lógica e simples da série dos harmônicos, um *acorde da natureza*, demonstrável física e matematicamente, do qual decorem naturalmente todos os acordes e mecanismos da arte, etc.). Em oposição ao anacrônico valor ramista da materialidade natural do "acorde", D'Alembert e Diderot, argutos, argumentam que, independentemente do fato *natural do acorde*, tanto a percepção quanto a combinação das *relações entre os acordes* decorrem, nitidamente, das ações dos seres humanos: decorrem *da vontade do sujeito e não da natureza*. A natureza pode mesmo produzir acordes demonstráveis física e matematicamente, mas *a natureza não exerce a vontade de combinar e de apreciar relações entre esses acordes*. E, mesmo que Rameau recorra à hierarquia das progressões de quinta e de terça como *forças da natureza* que explicam o que se passa *entre os* acordes, este calcanhar-de-aquiles da sua teoria não passaria despercebido para estes dois grandes enciclopedistas que, com sua atenção crítica, tanto contribuíram para a propagação e aperfeiçoamento da nossa disciplina.

Dahlhaus (1999, p. 145) já sublinhou claramente este argumento destacando que a *vontade humana* de estabelecer e apreciar *relações artísticas* (ou *artificiais*) se opõe às defesas *naturalistas* e *cientificistas* da harmonia. Argumento que Rousseau (o arqui-rival de Rameau) não deixou também de notar em um texto que prenuncia importantes argumentos da doutrina dos *múltiplos significados* (*Mehrdeutigkeiten*).

> Um som não tem, em si mesmo, nenhum caráter absoluto que permita reconhecê-lo: é grave ou agudo, forte ou suave, em relação a outro; em si mesmo não é nada disso. No sistema harmônico, um som qualquer também nada é em sua natureza; não é tônico nem dominante, nem harmônico, nem fundamental, porque todas essas propriedades são apenas relações e porque o sistema inteiro podendo variar do grave ao agudo, cada som muda de ordem e de lugar no sistema acompanhando a mudança de grau do sistema (ROUSSEAU, 2008b, p. 162-163)

Tais idéias de *relativização* e *subjetivação* repercutiram na contemporaneidade e com elas passamos a acreditar que "*é a relação que significa"*. O que conta é aquilo que aproxima e afasta os acordes. E esta relação é uma *idéia*. Não é uma coisa e sim uma *função*, algo impalpável, intocável, imaterial. Uma instância que não está propriamente nos objetos da natureza, no fenômeno físico-sonoro como insistia Rameau, e sim na subjetividade do *sujeito*: "o homem histórico que escuta e compreende segundo suas disposições momentâneas, sua cultura, sua educação, etc." (FUBINI, 2002, p. 146).

No que será a nova perspectiva estética e teórica para a harmonia, por si só, o objeto acorde tem mesmo menos importância. Assim, quando, no "Doutor Fausto" (1947), Adrian Leverkün afirma "Um acorde como esse não tem em si nenhuma tonalidade. Tudo depende da relação..." (MANN, 2000, p. 70), é possível perceber que se trata da mesma *máxima funcionalista* que Schoenberg emprega na célebre primeira frase – "uma tríade sozinha é totalmente indefinida quanto ao seu significado harmônico; pode ser a tônica de uma tonalidade ou um dos graus de muitas outras" (SCHOENBERG, 2004, p. 17) – de seu último grande trabalho especificamente dedicado ao tema, o "Funções estruturais da harmonia", publicado em 1954, livro que (considerando a voga do *funcionalismo* e do *estruturalismo* naqueles meados do século XX), desde a primeira linha é "relativista" ou "relacionista" tratando justamente dos *múltiplos significados* (*Mehrdeutigkeiten*) *da harmonia*.

* * *

44 DA NOÇÃO DE SISTEMA NO SÉCULO DE RAMEAU. A percepção da nossa disciplina como algo que é dotado de uma enorme capacidade *plurisignificante* "organizada como sistema" aconteceu (acontece) com vários personagens que dedicaram (dedicam) sua vida a ela. Como aconteceu com Rameau que, no Prefácio do "*Traité...*" de 1722, escreveu a conhecida e esperançosa passagem: "a música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras têm que derivar de um princípio evidente e este princípio não se revela a nós sem o auxílio da matemática" (RAMEAU, 1971, p. xxxv). Como aconteceu com o músico, historiador e teórico alemão Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) que, em 1788, defendeu "a harmonia como uma lógica da música" (DAHLHAUS, 1999, p. 104). E, como aconteceu com tantos outros personagens que vão aparecendo em nosso estudo (Vogler, Weber, Sechter, Riemann, Schenker, Schoenberg, Coltrane, etc.), o que o jovem Adrian Leverkühn intui aqui – através da *observação*, da *confrontação* e da *experimentação* – é uma "lógica dos fatos", algo capaz de sintetizar a diversidade dos fenômenos em um *princípio* inteligível: "Não basta que os fatos estejam 'ao lado' uns dos outros, é preciso que eles se encaixem uns 'nos' outros, que a simples coexistência se revele como dependência, e a forma de agregado converta-se em forma de sistema" (CASSIRER, 1997, p. 42).

A noção de *sistema* (evocada aqui pelo arguto Tomas Mann) acompanha todos os passos da moderna teoria da harmonia. Tal noção tomou corpo crítico-filosófico no século XVIII (cf. DOBRÁNSZKY, 1992, p. 129-143) em obras como o "*Traité des systèmes*" publicado em 1749 pelo, já mencionado, filósofo iluminista Estevão Bannot de Condillac (1715-1780). Nessa obra Condillac diferencia o "*espírito sistemático*" do "*espírito de sistema*", e reflete sobre o "deslocamento do acento" que se observa também na trajetória da teoria da harmonia (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 35-38). Para Condillac, no *espírito sistemático* do século XVII a tendência metodológica que predomina é a do movimento *do geral para o particular*, *dos princípios para os fenômenos*, com isso, nos programas filosóficos decorrentes de tal método, os princípios gerais se mostram como *dogmas irrefutáveis*, *idéias primordiais* e de *certeza inviolável* que firmadas intuitivamente alcançam o status de *axiomas universais.* Dizia Diderot: "por *espírito sistemático* eu designo aquele que traça planos e forma sistemas do universo, pretendendo em seguida adaptar os fenômenos a torto e a direito". D'Alembert refere-se ao espírito sistemático como o "sonho dos filósofos". E Hegel queixava-se desse uso dos filósofos franceses seiscentistas que a seu ver traziam conotações de "unilateralidade e dogmatismo" para o termo *sistema* (ABBAGNANO, 1982, p. 876).

Em contrapartida – em oposição ao "sistema" como um *a priori*, um pressuposto fixo, afirmado ou estabelecido sem exame, análise ou verificação –, Condillac defende o *espírito de sistema* do século XVIII e dá como bom exemplo justamente a teoria do "*corps sonore*" de Rameau (CHRISTENSEN, 1993, p. 39) que (como faz Adrian no romance "Dr. Fausto"), se prendendo aos fatos, procura deixar que os conceitos se formem em contato com esses fatos e estabeleçam vínculos com o espírito racional.

> Não se busque, portanto, a ordem, a legalidade, a "razão", como uma regra "anterior" aos fenômenos, concebível e exprimível *a priori*: que se demonstre a razão nos próprios fenômenos como a forma de sua ligação interna e de seu encadeamento imanente. Que não se pretenda antecipar a razão sob a forma de um sistema fechado: há que deixá-la desenvolver-se a longo prazo, pelo conhecimento crescente dos fatos, e impor-se pelos progressos em sua clareza e em sua perfeição (CASSIRER, 1997, p. 26).

"A razão define-se muito menos como uma possessão do que como uma forma de aquisição" (CASSIRER, 1997, p. 32). A razão não é um ser, mas sim um fazer. Ela não é um conteúdo determinado de conhecimentos, um conjunto de princípios e verdades depositadas no espírito, mas sim uma energia, "o poder original e primitivo que nos leva a descobrir e a consolidar a verdade" (CASSIRER, 1997, p. 32).

Conforme Abbagnano, no século XVIII o termo "sistema" refere-se a qualquer teoria, científica ou filosófica, especialmente quando se deseja sublinhar seu caráter pouco empírico. Nos anos de Rameau o termo estava em moda: D'Alembert falava em *sistema de mundo* para indicar as teorias cosmológicas (que não podem contar muito com o empirismo). Leibniz chamou de *sistema* suas teorias sobre a relação entre a alma e o corpo ou entre as diferentes substâncias. Linaeus chamou de "*Systhema naturae*" o estudo de biologia que publicou em 1735. Baumgarten chamava de *sistemas psicológicos* as "opiniões que parecem aptas a explicar a relação entre alma e corpo" (ABBAGNANO, 1982, p. 876). Desde então – veja-se, p.ex., o verbete "sistema", um dos mais extensos no "*Dictionnaire de musique*" de Rousseau (2007, p. 370-392) – fomos aprendendo a tratar as coisas da música como se elas pudessem se acomodar também em *sistemas*, e tudo virou *sistema*: *sistema tonal*, *sistema harmônico*, *sistema funcional*, *sistema modal*, *sistema serial*, *sistema atonal*, *sistema dodecafônico*, etc.

O termo *sistema* – e sua acepção de conjunto coerente e intelectualmente unificado por um fundamento lógico e conhecido, algo "organizado dedutivamente constituindo um todo cujas partes se deixam extrair uma das outras", uma ordem "de verdades ligadas entre si e com seus princípios" (ABBAGNANO, 1982, p. 875), etc. –, no entanto, é um complicador quando transferido desavisadamente para os estudos analíticos das músicas populares (cf. TAGG, 2003). Como se sabe, as músicas populares formam também campos assistemáticos e não-metódicos, misturam fragmentos e valores parciais de *sistemas* diversos, que possivelmente se excluíam ou se desconheciam mutuamente na origem. Como é possível ver, na narrativa determinista da metodologia erudita, um *sistema* é algo perfeito e fechado em si que segue, ou supera, ou se contrapõe, ou substitui algum outro *sistema*. Na narrativa popular a segurança do *sistema* é muito baixa, um *sistema* pode conseguir se isolar, mas os mais distintos valores podem também se misturar de maneira inacabada em convivências assimétricas e instáveis e em ecletismos bastante imperfeitos, ilógicos e improváveis.

*　　*　　*

[45] Na continuação desta passagem, Thomas Mann escreve:

> Numa palavra, Adrian demonstrava que, em princípio, assimilara a natureza do equívoco enarmônico, tanto como alguns truques que permitem esquivar-se de determinada tonalidade e usar a interpretação para fim de modulação (MANN, 2000, p.71).

A locução "equívoco enarmônico" ou "confusão enarmônica" traduz literalmente a locução "*enharmonischen verwechslungen"* mais ou menos usual na teoria da harmonia austro-germânica a partir de meados do século XIX (cf. SECHTER, 1853, p. 205). Tal termo muitas vezes aparece traduzido simplesmente como "enarmonia" que, por si só, já congrega as propriedades capazes de gerar *equívocos* ou *confusões* artisticamente úteis posto a capacidade que todo fenômeno enarmônico (nota, acorde, tom, etc.) possui de permitir diferentes "interpretações" e assim expressar "múltiplos significados" (*Mehrdeutigkeiten*), que é o conceito de fundo que o personagem Adrian experimenta neste momento do romace.

* * *

[46] DO PRINCÍPIO DOS "MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS" (*MEHRDEUTIGKEITEN*). Na teoria tonal austro-alemã o termo "*Mehrdeutigkeit*" designa a condição que se instala quando *uma entidade sonora* concreta (no sentido restrito de *uma* nota temperada, intervalo, escala, arpejo, conjunto de notas, acorde, posicionamento das notas do acorde, harmonia, enarmonia, área tonal, etc.) possibilita *duas ou mais interpretações* abstratas. Ou seja, *mehrdeutigkeit, mehrdeutigkeiten, mehrdeutig* (literalmente *ambigüidade, ambigüidades, ambíguo*) indicam o proveito artístico que se obtêm quando, nos *processos criativos*, a *invariância* específica de um determinado *som musical* permite associações de *idéias subjetivas* que, por sua vez, geram *variâncias* e resultam na obtenção de soluções auditivamente reconhecíveis como *diversas*. Com esse sentido geral o conceito de *Mehrdeutigkeit – imprecisão* no sentido de que "*o mesmo"* admite entendimentos *"outros"*, ou *indeterminação* no sentido de que, em si mesma, uma *entidade sonora* é independente da sua *funcionalidade harmônico tonal* – se faz representar na literatura da nossa disciplina através de termos como: *ambigüidade tonal, significado múltiplo*, *sentido múltiplo, função múltipla, dupla função, dupla interpretação, multivocidade, pluralidade, plurivalência, plurisignificância,* etc.

Sobre a problemática da tradução desses termos da língua alemã para a teoria musical em língua inglesa ver Saslaw (1992, p. 33-36). Sobre o paralelismo entre a noção de "*invariance*" da teoria pós-tonal (de Allen Forte, Milton Babbittt e Joseph N. Straus) e a noção de "*Mehrdeutigkeit*" da teoria tonal austro-alemã da viragem para o século XIX ver Saslaw e Walsh (1996). Em função das eventuais conotações negativas associadas ao termo "ambigüidade", Saslaw opta por "*Multiple Meaning*", a mesma expressão empregada por Schoenberg, um teórico familiarizado tanto com a *noção* quanto com a terminologia da teoria vienense do século XIX que escreveu e revisou textos influentes em língua inglesa na primeira metade do século XX.

Nas traduções brasileiras dos textos de Schoenberg, "*Multiple Meaning*" aparece como "princípio da multiplicidade de significados" (SCHOENBERG, 1991, p. 154) e como "significados múltiplos" (SCHOENBERG, 2004, p. 65). Na edição brasileira do "*Harmonielehre*" (originalmente escrito em alemão) emprega-se "múltiplos significados" (SCHOENBERG, 2001b, p. 229) e "ambigüidade" (SCHOENBERG, 2001b, p. 534). Em sua investigação ao legado teórico schoenberguiano, Dudeque faz uso dos termos "*Multiple Meaning*" (2005a, p. 80-81) e "ambigüidade tonal" (2003a, p. 52).

Com variantes de tradução nas várias línguas em que a teoria da harmonia é escrita, e mesmo que o termo não apareça explicitamente, o princípio dos "múltiplos significados" (*Mehrdeutigkeiten*) consolidou-se como um dos belos e categóricos indicadores de que os *referenciais modernos da harmonia tonal* (as teses e convicções dos séculos XVII e XVIII que hoje, *grosso modo*, são chamadas de "tradicionais" e representadas pelo esforço teórico de Rameau) foram se deslocando dando margem ao surgimento e maturação de *um novo ciclo*. O ciclo *contemporâneo da nossa disciplina* que, gradualmente, convivendo com *tradições* arraigadas, pôs em evidência o fato de que "os tons da escala são comparáveis a atores representando ora este, ora aquele papel" – como colocou Schopenhauer (1974, p. 87), já em 1819, no seu "O mundo como vontade e representação". Uma *teoria contemporânea para a arte da harmonia*, um *novo sistema de idéias*, *grosso modo* abarcado pelo termo "funcional", que nos convenceu (ou quase) de que "uma tríade sozinha é totalmente indefinida quanto ao seu significado harmônico; pode ser a tônica de uma tonalidade ou [*representar* o *papel* de] um dos graus de muitas outras" (SCHOENBERG, 2004, p. 17) e que, com isso, com

esse valor de *representação*, de *relativização* e logo de *subjetivação,* "a função de um acorde é sempre estabelecida através do contexto em que se encontra" (DUDEQUE, 1997b, p. 2).

A noção de *Mehrdeutigkeiten* é daquelas que surgem aos poucos com a contribuição de muitos e em muitos lugares. Uma noção *abstrata*, possuidora de uma alta capacidade de *generalização*, que se firmou como uma *verdade de fundo*, uma propriedade *intrínseca* que se confunde com a própria noção de *harmonia tonal* e se reafirma como aquilo que não é preciso dizer: um *implícito mor universal* que, supostamente, todos conhecem. Em última análise o princípio dos "múltiplos significados" é um constitutivo imprescindível ao patrimônio *harmônico ocidental* – uma sorte de "conseqüência automática" (SASLAW e WALSH, 1996, p. 214) – dado que o reduzido número de *alturas musicais* autorizadas que dispomos (i.e., as mesmas e únicas 12 notas que subdividem a oitava) não poderia gerar a diversidade *tonal* que nos cerca não fosse o fato de que, em nível *estésico* (no âmbito *recepcional*, da *percepção* e da *compreensão*), aprendemos a ouvir e reouvir cada uma dessas alturas *invariantes* como um valor musical *variado* e, nos níveis *poiético* (no âmbito *construcional*, do *fazer musical*, dos *processos criativos*) e *normativo* (da *teorização técnica*), aprendemos a inventar e reinventar incontáveis possibilidades de emprego para as mesmas alturas. Nota-se que, níveis "estésico" e "poiético" são categorias do conhecido *modelo tripartido* delineado por Molino e Nattiez (cf. NATTIEZ, 1990; TAGG, 2010, p. 17-18 e 2011, p. 8).

Assim, observa-se que o princípio dos "múltiplos significados" está estreitamente interimplicado com a supracitada "estética das relações". É, ao mesmo tempo, uma das *motivações* e uma das *decorrências* do entendimento de que, na *bela harmonia*, aquilo que é *o belo* não se acha propriamente no *em si*, mas sim no *entre si* – i.e., o *bellum* se acha nas *relações múltiplas* que se estabelecem *entre os sons* (notas, intervalos, acordes, áreas tonais) e não propriamente *nos sons* – e, com este sentido, a *plurisignificância* é uma temática que já se fez presente na pauta dos debates técnico-musicais, estéticos, científicos e filosóficos da França iluminista.

Lá, na fase *embrionária* dessa futura *poética romântico-popular dos duplos sentidos dos mesmos sons*, um marco que se destaca é justamente o princípio do "*Double emploi*" (duplo emprego) formalmente desenvolvido por Rameau entre os anos de 1722 e 1760. Pouco mais tarde, o filósofo-músico Rousseau, no entusiasmado verbete "*Double emploi*" que publicou em seu "*Dictionnaire de musique*" de 1768, polemiza a noção de Rameau, contribuindo para sua popularização, e critica também a interpretação que, por sua vez, o filósofo-matemático D'Alembert deu ao conceito ramista em duas ocasiões, no verbete "*Double emploi*" que escreveu para a *Encyclopédie* (D'ALEMBERT, 1751, p. 97) e nos capítulos XII (*Du Double emploi de la dissonance*) e XIII (*Usages & regles du Double emploi*) do seu influente "*Élémens de Musique...*" (D'ALEMBERT, 1759, p. 66-72). Conforme Rousseau,

> Duplo emprego é o nome dado pelo senhor Rameau para as duas maneiras diferentes que podemos considerar e tratar o acorde de subdominante [...] Em realidade, estes dois acordes [o **IV**^{6} e a *primeira inversão* de um **IIm7**] possuem exatamente as mesmas notas, se cifram igual [no baixo cifrado], se empregam sobre as mesmas cordas do tom [as notas sobre os graus $\hat{2}$, $\hat{4}$, $\hat{6}$, $\hat{1}$], de maneira que não se pode discernir o que quis empregar o autor sem a ajuda do acorde que vem depois que o salva [resolve a dissonância] e que é diferente em um ou outro caso (ROUSSEAU, 2007, p. 189).

Essa *distinção contextual* (ou discernimento *relacional* do *duplo emprego*) – essa localização da capacidade que um mesmo feixe de notas possui de expressar dois distintos *baixos fundamentais* – é um sucesso *moderno* que, atualmente (frente aos avanços artísticos e teóricos pós-séculos XVIII, XIX e XX), pode parecer um *significado múltiplo* consideravelmente *modesto* ou mesmo *ingênuo*. Mas, no registro da teoria formal, foi um pormenor técnico musical que contribuiu incisivamente com os debates, escolhas e atitudes que, pouco a pouco, destronando a milenar hegemonia da "tese objetivista" ou "essencialista" da beleza (TATARKIEWICZ, 2002, p. 183), nos fizeram crer que *o Belo* (e logo a *função harmônica*) *não é uma substância permanente* (uma *matéria* ou *elemento extenso* que subsiste por si mesmo), e sim uma percepção transitória e flexível: "a Beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito" como afirmou o filósofo David Hume (1711-1776) em seus "Ensaios morais, políticos e literários" datados de c. 1745 (ECO, 2004, p. 247).

Levando em conta que os sucessos teóricos musicais da predecessora teoria musical francesa "encontraram solo fértil na Germânia" (MORENO, 2004, p. 128), os estudos que recuperam a noção de *Mehrdeutigkeiten* numa perspectiva histórica (BERNSTEIN, 2006, p. 779-788; DAMSCHRODER, 2008, p.

155-161; GRAVE e GRAVE, 1988, p. 34-40; HYER, 2006, p. 734-735; MORENO, 2004, p. 128-167; PACHECO JÚNIOR, 2009; SASLAW, 1992; SASLAW e WALSH, 1996 e WASON, 1995, p. 14-15) mostram que, de fato, a noção se expandiu e alcançou notoriedade substancial no mundo da teoria da harmonia austro-alemã.

A aparição por escrito do vocábulo *Mehrdeutigkeit* como termo técnico musical surge nas últimas décadas do século XVIII nos textos publicados pelo, supra mencionado, teórico, professor, organista e compositor alemão Georg Joseph Vogler (1749-1814): o célebre Abade Vogler que, em Viena entre 1802 a 1805, “segundo consta, em certa ocasião teria participado de uma disputa de improvisação com Beethoven sobre a qual, inusitadamente, um espectador descreveu a tentativa de Beethoven como menos impressionante que a de seu rival” (COOPER, 1996, p. 64). Conforme Saslaw, em publicações diversas o Abade Vogler emprega a noção dos *múltiplos significados* na descrição de diferentes *raciocínios* e *processos* que, ainda hoje, damos como verdades primárias da harmonia:

> C é o primeiro grau em C maior, ou o terceiro em A menor; D é o segundo grau em C maior, ou o quarto em A menor; E é o terceiro grau em C maior, ou o quinto em A menor [etc]. C é o terceiro grau em A menor; C é o quarto de G; C é o quinto de F; C é o sexto de E; C é o sétimo de D [etc.] (VOGLER, *Summe der harmonik...* 1780 apud SASLAW, 1992, p. 52).
>
> A-C-E-G é o primeiro [grau de A menor], ou o segundo de G maior, ou o terceiro de F maior, ou o quarto de E menor [etc.] (VOGLER, *Summe...* apud SASLAW, 1992, p. 56).
>
> Quão facilmente podemos chegar, através do *múltiplo significado* do acorde D#-F-A-C [enarmonizado] como Eb-F-A-C, de A menor para Bb maior ou menor? [FIG. 2.32a]. Do acorde G#-Bb-D-F como Ab-Bb-D-F, de D menor para Eb maior ou menor? [FIG. 2.32b]. Do acorde C#-Eb-G-Bb como Db-Eb-G-Bb de G menor para Ab menor ou maior? [FIG. 2.32c] (VOGLER, *Summe...* apud SASLAW, 1992, p. 57).

FIG. 2.32 - *Múltiplo significado* por *reinterpretação enarmônica*, conforme Vogler, 1780

> A situação na qual um determinado acorde pode ser movido para o domínio de outras tonalidades, com várias interpretações, é chamada Múltiplo Significado. Uma vez enganado pelas digressões [*Ausweichungen*] fundadas em tais situações sem saber a causa [da confusão], qualquer um que busque conhecimento admitirá o quão necessário é essa noção. Tendo de fato, com esse conhecimento, o coração do ouvinte em suas mãos, reconhecerá a incontestável utilidade do Múltiplo Significado ao ver-se capaz de remodelar esse coração conforme sua vontade através de surpresas e enganações (VOGLER, *Summe...* apud SASLAW e WALSH, 1996, p. 217).
>
> Para produzir as digressões [*Ausweichungen*] mais distantes, é preciso buscar os benefícios que o acorde diminuto fornece. Deste modo G#-B-D-F pode afigurar-se ao ouvido como Ab-B-D-F, G#-B-D-E#, Ab-Cb-D-F. São as mesmas teclas no órgão e, com isso, G# [diminuto] pode ser o sétimo grau em A menor; Bº [diminuto] pode ser o sétimo grau em C menor; E#º [diminuto] pode ser o sétimo grau em F# menor; e Dº [diminuto] pode ser o sétimo grau em Eb menor (VOGLER, *Tonwissenschaft und Tonsezkunst,* 1776 apud SASLAW, 1992, p. 70).
>
> [A nota] G# é a terça maior de E, quinto grau de A maior; G# é a terça maior de E, quinto grau de A menor; G# é a terça maior de E, segundo grau [V de V] de D menor; G# é a quinta aumentada de C, terceiro grau de A menor [...] G# é o sétimo grau diatônico de A maior; [...] G# é a quarta aumentada de D maior [etc.] (VOGLER, *Handbuch...,* 1802 apud SASLAW, 1992, p. 70).

Adiante veremos outros "múltiplos sentidos" apontados por Vogler que, no "*Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass*" de 1802, propôs uma definição basilar para tão "importante ferramenta composicional empregada para conduzir o ouvinte por territórios inexplorados" (SASLAW e WALSH, 1996, p. 217).

> Múltiplo Significado (*Mehrdeutigkeit*): Assim como ocorre na retórica, também na linguagem da música casos se apresentam de tal maneira que vários significados podem ser atribuídos para uma única idéia. A doutrina do Múltiplo Significado determina de uma vez por todas, todos os casos possíveis em que harmonias iguais batem no ouvido como se fossem diferentes, ou que harmonias diferentes batem no ouvido como se fossem iguais (VOGLER apud SASLAW, 1992, p. 72).

Dentre suas célebres demonstrações, Vogler ilustra o conceito com um quadro de acordes (reproduzido na FIG. 2.33 a partir de CHAPMAN, 2008, p. 112) com *múltiplos significados*. Os acordes indicados com algarismos romanos são os que, a cada caso, expressam diferentes capacidades de *Mehrdeutigkeit.*

FIG. 2.33 - "*Mehrdeutigkeit*", quadro VII do "*Handbuch zur Harmonielehre*" de Vogler, 1802

Apesar da dificuldade imposta pela reprodução de um documento impresso a mais de 200 anos, a "*Fig.1.*" de Vogler pode ser lida assim: o acorde de **C** é **I** de Dó-maior; **III** de Lá-menor; **IV** de Sol-maior, etc. Na "*Fig.2.*" o acorde de **Am** é **I** de Lá-menor; **II** de Sol-maior; **III** de Fá-maior; etc. Na "*Fig.3.*" temos múltiplo significados para a tétrade meio diminuta "**si-ré-fá-lá**": **VII** de Dó-maior; **IV**^{6} em Lá-menor. A "*Fig.4.*" mostra as *pluralidades* do acorde diminuto com as devidas enarmonias, no caso "1", temos "**sol#-si-ré-fá**" como **VIIº** de Lá-menor; **VIIº** de Dó-menor; **VIIº** de Mib-menor e como **VIIº** de Fá#-menor. Análises similares se repetem nos casos "2" e "3". A "*Fig.5.*" mostra *Mehrdeutigkeit* entre o acorde de "sexta aumentada" e o "acorde maior com sétima menor" (dominante), no caso "1" temos "**fá-lá-dó-ré#"** como um acorde que antecede o **V** de Lá-menor; e "**fá-lá-dó-mib**" é o **V** de Sib-maior; e assim por diante nos demais 11 casos. Note-se que Vogler tira proveito das *cifras do baixo contínuo* e da pauta analítica do *baixo fundamental* de Rameau.

Um dos mais contributivos desdobramentos da doutrina dos *múltiplos significados*, como é possível observar nesta histórica FIG. 2.33, foi o conseqüente desenvolvimento de um dispositivo capaz de precisar o "endereço do acorde". P. ex., considerando que um acorde de **Cm** pertence ao campo de diferentes tonalidades, como indicar "de uma vez por todas" qual é o **Cm** que "bate em nosso ouvido" numa dada situação? Como *localizar* outros *endereços* para esse acorde de **Cm**? **Cm** poderia ser qual grau em quais tons? A engenhosa solução encontrada por esses pioneiros da *teoria da harmonia austro-alemã* (Vogler, Weber, Sechter, Mayrberger) foi, como vimos, a proposição da cifragem com algarismos romanos (**I**, **II**, **III**, etc.) que possibilitou o aperfeiçoamento de uma poderosa "*Stufentheorie*", a "teoria do movimento e sucessão dos graus" (SCHENKER, 1990, p. 309), que nos permitiu chegar aonde chegamos.

Observa-se então que *a cifragem com graus* foi fruto e semente, foi *decorrência e causa*. Os *graus* não puderam substituir terminantemente as cifrações do *baixo contínuo* (que, como se sabe, continuam mostrando eficiência até hoje). Contudo, somando-se aos recursos vigentes (notação em partitura, números do *contraponto*, instruções do *baixo cifrado*, o *baixo fundamental* e demais contribuições da teoria de Rameau, etc.), a cifragem *por graus* respondeu ao anseio de um *dispositivo generalizador* capaz de indicar uma *dimensão abstrata* da harmonia que, até então, a representação gráfico-analítica não pudera alcançar com clareza e objetividade. Schenker, um teórico que em meados do século XX reafirmava a incontestável contribuição dos *graus*, assim comemorava o dispositivo proposto pelos pioneiros do *múltiplo significado*:

> Justamente por sua natureza superior e abstrata, *o grau é o símbolo da teoria harmônica*. Esta tem como missão instruir ao discípulo da arte sobre esses poderes abstratos que correspondem em parte a natureza e em parte a nossa necessidade de associação de idéias [...] Assim, a harmonia é uma abstração, que conduz a mais secreta psicologia da música (SCHENKER, 1990, p. 225)

Cerca de cem anos depois do aparecimento da cifragem por *graus* consolidam-se os *termos e cifras* da chamada *Funktionstheorie* (as célebres **T**, **Tr**, **S**, **Sr**, **D**, etc.). Propostas por Riemann nas últimas décadas do século XIX, estas cifras *funcionais* podem ser vistas como resultantes de uma espécie de confluência da herança da teoria do século XVIII (considerando-se que os termos *Tonique*, *Sous-Dominante, Dominante, Mediante, Sous-mediante* entraram em uso com Rameau e, assim, são de fato anteriores aos *graus*) com os sucessos da pré-representação da *funcionalidade harmônica* por meio dos *graus* desde a viragem para o século XIX. Como se sabe, as celebradas "cifras da função" também não puderam de fato *substituir* os velhos graus, mas contribuíram decisivamente para a representação, agora em âmbito *estésico* e *poiético,* de outra "instância" da harmonia, outra "camada" ainda mais *genérica*, *abstrata*, *subjetiva* ou "*profunda"* (como diria um Schenker).

O pioneiro abade Vogler foi um teórico-professor influente e em seu entorno alguns ex-alunos se tornaram célebres – compositores e teóricos como Justin Heirich Knecht (1752-1817), Carl Maria von Weber (1786-1826) e Giacomo Meyerbeer (1791-1864) – contribuindo para a repercussão da temática numa época em que a questão das *diversas funções de um mesmo som em diferentes tons* (nem sempre traduzida no termo alemão "*Mehrdeutigkeiten*") despertava grande interesse no meio teórico-musical da Europa letrada.

Entre 1776 e 1779, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), o pupilo de J. S. Bach, escreveu: o acorde que hoje chamamos de o *acorde diminuto* pode fazer vir ao espírito "quatro diferentes fundamentais sem sofrer mudança em sua natureza, pela razão da especial propriedade que consiste em três terças menores uma acima da outra [...] Cada uma dessas quatro fundamentais é a dominante de uma tônica específica"

(KIRNBERGER apud SASLAW, 1992, p. 82). Entre 1782 e 1793, Heinrich Christoph Koch (1749-1816), discutindo eventos que envolvem "permutações enarmônicas" como um meio de "digressão para tons remotos", escreveu: "a sétima menor fá-mib, por exemplo, possui tamanho idêntico ao intervalo de sexta aumentada fá-ré#", mas, por conta de uma "reinterpretação mental específica" (que atualmente chamamos de "acorde de dominante" e "acorde de sexta aumentada" ou "dominante substituta") o primeiro intervalo nos leva para um lugar, enquanto que o segundo nos faz "resolver" em outra direção (SASLAW, 1992, p. 82-84).

No "*Traité d'harmonie*" que publicou em 1802, o teórico e compositor francês Charles-Simon Catel (1773-1830) re-afirma: "O acorde de sétima diminuta é aquele que produz com mais naturalidade o gênero enarmônico, uma vez que pode se apresentar sob quatro aspectos diferentes sem qualquer mudança perceptível em sua entonação" (CATEL apud SASLAW, 1992, p. 99). No estudo "*A new theory of musical harmony*" que publicou em Londres em 1806, o teórico inglês August Kollmann (1756-1829) falava em termos das "diferentes qualidades" de um mesmo som (nota, acordes enarmônicos, etc.), reiterando a noção contemporânea de que, "no acorde diminuto" – evidentemente um dos emblemas prediletos da doutrina dos "múltiplos significados" – "as mesmas notas podem ser tratadas conforme quatro fundamentais diferentes" (KOLLMANN apud SASLAW, 1992, p. 85).

No "*Cours complet d'harmonie et de composition*" que publicou entre 1803 e 1805, o teórico e compositor belga Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) também não pôde resistir aos encantos *polivalentes* do diminuto:

> Supondo que alguém está em Lá-menor, tem sob os dedos um acorde de sétima diminuta **sol#-si-ré-fá**, e quer passar para Dó-menor. O que fazer? Teria que chamar **sol#** de **láb** [...] e nessas condições [i.e, sem qualquer modificação de fato], com **si-ré-fá-láb** ou **láb-si-ré-fá** sob os dedos, simplesmente convencer o ouvido [de que ocorreu uma "transição enarmônica"] tocando um acorde de tônica de Dó-menor (MOMIGNY apud SASLAW, 1992, p. 85).

Mais tarde, em 1821, no "*La seule vraie théorie de la musique: ou, moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur*" (aproximadamente: *a única teoria verdadeira da música, ou o caminho mais curto para se tornar melodista, harmonista, contrapontista e compositor*) Momigny é caprichosamente específico: "sol#-si-ré-fá, láb-si-ré-fá, láb-dób-ré-fá ou sol#-si-ré-mi# [...] de fato, os mesmos sons formam quatro acordes diferentes; o *diminuto com sétima*, o de *segunda aumentada*, o de *trítono e terça menor* e o de *quinta diminuta e sexta maior*" (MOMIGNY apud SASLAW, 1992, p. 88).

Neste meio tempo, mais ao sul, no "*Trattato d'armonia*" que publicou em 1813 o teórico e compositor italiano Bonifazio Asioli (1769-1832) já descrevia os "*molteplici significati"* do diminuto lançando mão de uma racionalização para-musical geométrica (que estudaremos adiante como *ciclo de terças menores*): "Da divisão da oitava em quatro partes iguais, isto é, em três terças menores e uma segunda aumentada [...] resulta um acorde diminuto com sétima, que invertido por terças, pode ser convertido em diferentes acordes em posição fundamental por meio da transposição [*reinterpretação*] enarmônica" (ASIOLI apud SASLAW, 1992, p.89).

A convergência, direta ou indireta, dos esforços realizados por tão ilustres personagens – Rameau, D'Alembert, Rousseau, Vogler, Knecht, C. M. von Weber, Meyerbeer, Kirnberger, Koch, Kollmann, Catel, Momigny, Assiolli, etc. – nos leva ao texto que então (primeira metade do século XIX) se tornou o clássico pós-Vogler da "*Harmonische Mehrdeutigkeit*": o, já mencionado, "*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*" (aproximadamente: *Ensaio de uma teoria sistemática da composição musical para auto-instrução*) publicado em três volumes entre 1817 e 1821 (com edições subseqüentes em 1824 e 1830-32) pelo teórico, compositor e jurista alemão Jacob Gottfried Weber (1779-1839). Um trabalho de grande envergadura, no qual o "significado múltiplo" atua como uma espécie de *fio condutor*, que trouxe diversas inovações técnico-pedagógicas que contribuíram para a estabilização de conceitos, termos e representações que se consagraram no pensamento harmônico contemporâneo (tais como: *maior*, *menor*, *tríades* e *tétrades diminutas*, *dominante 7ª*, *7ª secundaria*, *meio-diminuto*, *tríade maior com 7ª maior*, etc.) e que, como vimos, é citado como um dos pioneiros na popularização e rápida disseminação da cifragem com *algarismos romanos* da "*Stufentheorie*" (BENT, 1987, p. 26; SASLAW, 1992, p. 27-32; KOPP, 1995; 2002, p. 40-45). Conforme Saslaw, uma primeira definição do termo técnico "*Mehrdeutigkeit*" que aparece no "*Versuch...*" de Gottfried Weber é:

> Múltiplo significado (*Mehrdeutigkeit*) é como chamamos a possibilidade de explicar uma coisa [*entidade*] em mais de uma maneira, ou a qualidade de uma coisa, de modo que [tal *coisa* ou *qualidade*] possa ser considerada por vezes como isto e, por vezes, como aquilo. Cada nota [tecla] possui Múltiplos Significados, pode significar por vezes fá#, por vezes solb; por vezes ré#, por vezes mib; por vezes ré-dobrado sustenido, por vezes fá bemol; e, cada nota, pode aparecer e ser empregada por vezes com um ou, por vezes, com outro caráter e relacionamento (WEBER apud SASLAW, 1992, p. 94).

Em outras palavras, "o fenômeno sonoro **dó**# ou **réb** é invariante, mas os nomes e relações com outras alturas variam. [...] nenhuma altura pode ser rotulada [...] sem que seja observada sua relação com outras alturas" (SASLAW e WALSH, 1996, p. 218-219). Expandindo essa noção primeira dos *múltiplos significados da enarmonia*, Gottfried Weber emprega o conceito na interpretação de praticamente todos os assuntos da teoria. Agora os *múltiplos significados* se observam nas notas, nos sistemas de afinação (temperamentos), na acentuação rítmica, nos intervalos, cruzamento de vozes, arpejos na melodia, distância das notas do acorde em relação ao baixo, omissão de notas do acorde, alteração de acordes, função de um grau, notas estranhas, modulação, etc. Em todos esses assuntos "algum elemento se conserva invariante, enquanto seu contexto e/ou interpretação se modifica" (SASLAW e WALSH, 1996, p. 219).

> [Sobre a *enarmonia* entre a **7m** do acorde de "dominante com sétima" e a **#6** do "acorde de sexta aumentada"] tal diferença existe, até certo ponto, só no nome, pois um som [intervalo] soa como o outro (WEBER apud SASLAW, 1992, p. 98).
>
> [Sobre *intervalos*] Uma primeira aumentada, no que diz respeito ao número de teclas, é idêntica a uma segunda menor (meio tom, semitom), assim, temos novamente um múltiplo significado (WEBER apud SASLAW, 1992, p. 110).
>
> [Sobre *díades*] é fácil notar que um acorde com tão poucos membros, ou generalizando, uma harmonia em que uma ou várias notas-do-acorde foram omitidas, sempre adquire Múltiplo Significado [...] p. ex., na díade A-C [...] as duas notas podem representar os graus de escala 1 e 3, 3 e 5, ou 5 e 7 [e podem pertencer aos "sete tipos cordais básicos" de Weber, i.e., tríades *maior*, *menor* e *diminuta* e tétrades *maior com sétima menor*, *menor com sétima*, *meio diminuta* e *maior com sétima maior*] (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996, p. 220).
>
> [Sobre o *acorde diminuto*] de acordo com nosso sistema tonal-temperado, todas as notas desse acorde estão igualmente distantes uma da outra [...] Assim esses acordes podem ser vistos de quatro diferentes pontos de vista dependendo de como as notas são nomeadas (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996, p. 220).
>
> [Sobre *o acorde meio diminuto*] todo acorde com esses membros [3m+3m+3M] possui significados múltiplos em si mesmo [a propriedade da inércia]. Podemos considerar o acorde constituído pelas notas **si-ré-fá-lá** igualmente bem localizado como o estado fundamental da tétrade de Si meio-diminuto ou como [primeira inversão] do acorde de Sol dominante [com terça, quinta sétima menor e nona maior] (WEBER apud SASLAW, 1992, p. 129).

Adiante veremos outros pormenores dos "*múltiplos significados",* singular propriedade musical que Gottfried Weber distingue como uma "eficiente maneira de suavizar e aplanar muitas progressões antes incômodas, especialmente as digressivas" (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996, p. 222); "uma fértil, inestimável fonte de riqueza [...], de fácil conversão [*reinterpretação*] harmônica e de efetiva variedade" (WEBER apud SASLAW, 1992, p. 352).

Moreno (2004, p. 139) e Saslaw (1992, p. 151-160) comentam os *sete quadros* (*listas* ou *inventários cromáticos completos*) que Gottfried Weber elaborou para demonstrar – recorrendo a uma *metáfora espacial* – os *múltiplos significados* dos *lugares*, ou *posições* ("*Mehrdeutigkeiten des Sitzes*") que os diferentes tipos de acordes assumem nos tons maiores e menores. A FIG. 2.34 reproduz o primeiro destes quadros, o "*Sitz der harten Dreiklänge*", literalmente *lugar* (*assento*, *posicionamento*, *residência*, *domicílio* ou *endereço*) da *tríade dura* (a tríade *maior*), a partir da edição de 1824 do segundo volume do "*Versuch...*" (WEBER, 1824, p. 46). O estudo deste quadro resulta na constatação de *múltiplos significados* como: a tríade de **C** é **I** grau em Dó-maior, **IV** em Sol-maior; **V** em Fá-maior e em Fá-menor e **bVI** em Mi-menor. A tríade de **Db** é **I** grau em Réb-maior, **IV** em Láb-maior; **V** em Solb-maior e em Solb-menor e **bVI** em Fá-menor. E assim (cromaticamente) por diante. Empregando a mesma *metodologia dedutiva*, combinando *positivismo e empirismo* (MORENO, 2004, p. 138-139), os

demais seis quadros propostos por Gottfried Weber cuidam, respectivamente, dos "lugares" da "*weichen Dreiklänge*" (tríade *mole*, ou *flexível*: a tríade menor); da "*verminderten Dreiklänge*" (tríade diminuta); da "*Hauptvierklänge*" (literalmente "quatros sons primordiais", a tétrade tipo "dominante", i.e., maior com 7ª menor); da "*weichen Vierklänge*" (literalmente "quatros sons moles", a tétrade menor com 7ª menor); "*Vierklänge mit kleiner Quinte*" (literalmente "quatros sons moles com uma pequena quinta", a tétrade menor com 7ª menor e 5ª diminuta, i.e., o acorde meio-diminuto); e "*grossen Vierkläng*" (literalmente "grande tétrade", o acorde maior com 7ª maior). Cf. Weber (1824, p. 47-52).

FIG. 2.34 - *Múltiplos significados* da tríade maior conforme Gottfried Weber, 1824

Sitz der harten Dreiklänge.
Lugar da tríade maior

tríades maiores

	C (C)	C♯ / D♭ (Cis, Des)	D (D)	D♯ / E♭ (Dis, Es)	E / F♭ (E, Fes)	E♯ / F (Eis, F)	F♯ / G♭ (Fis, Ges)	G (G)	G♯ / A♭ (Gis, As)	A / B♭♭ (A, Bes)	A♯ / B♭ (Ais, B)	B / C♭ (H, Ces)
In Dur (na tonalidade maior de)												
C :	I	.	.	.	.	IV	.	V	.	.	.	.
Ces, H:	.	.	.	.	IV	.	V	.	.	.	.	I
B :	.	.	.	IV	.	V	.	.	.	.	I	.
A :	.	.	IV	.	V	.	.	.	.	I	.	.
As, Gis:	.	IV	.	V	.	.	.	.	I	.	.	.
G :	IV	.	V	.	.	.	.	I	.	.	.	.
Ges, Fis:	.	V	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV
F :	V	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.
Fes, E:	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	V
Es :	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	V	.
D :	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	V	.	.
Des, Cis:	.	I	.	.	.	.	IV	.	V	.	.	.
In Moll (na tonalidade menor de)												
c :	.	.	.	.	.	.	.	V	VI	.	.	.
h :	.	.	.	.	.	.	V	VI	.	.	.	.
b, ais :	.	.	.	.	.	V	VI	.	.	.	.	.
a :	.	.	.	.	V	VI	.	.	.	.	.	.
as, gis:	.	.	.	V	VI	.	.	.	.	.	.	.
g :	.	.	V	VI	.	.	.	.	.	.	.	.
fis :	.	V	VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.
f :	V	VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
e :	VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V
es, dis :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V	VI
d :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V	VI	.
cis :	.	.	.	.	.	.	.	.	V	VI	.	.

onde:
es = ♭
is = ♯
H = *Si natural*
B = *Si bemol*
Mol = *menor*
Dur = *maior*

Na interpretação de Moreno (2004, p. 141-142), Gottfried Weber defende que o múltiplo significado na harmonia é "algo que existe de fato", efetivamente ("*eigentliche oder wirkliche Mehrdeutigkeit der Harmonie"*), uma vez que tal a *significância* é uma verdadeira *representação mental* – uma "inclinação da mente que entende o fenômeno musical de determinada maneira" (SASLAW, 1992, p. 352). Tal *significância* não é algo que se assenta propriamente no *objeto sonoro*, mas sim, *verdadeiramente*, na *relação* que tal *objeto* estabelece com o *sujeito* que, intelectualmente, o *apreende*. Ou

seja, uma coisa é o *som musical* (nota, intervalo, acorde) tal como ele é (algo que pode ser sensivelmente manuseado e objetivamente descrito). Outra coisa – e essa sim é o "essencial da questão", essa sim é "a coisa em si", aquilo que realmente importa como "o verdadeiro objeto do conhecimento da harmonia" – é a sua "função", o seu "significado", i.e., a representação supra-material que o "sujeito do conhecimento" (o "eu pensante", ou "a mente que tem a capacidade de conhecer") faz desse *som musical*. Então, com a tese da "*Mehrdeutigkeit der Harmonie* [...], Gottfried Weber sanciona um tipo de *noumenon* harmônico" (MORENO, 2004, p. 142).

O termo "*nôumeno"* – em contraposição ao termo "fenômeno" – foi introduzido na filosofia alemã por Immanuel Kant (1724-1804) para indicar o objeto do conhecimento intelectual puro, que é "a coisa em si". Na dissertação de 1770, Kant diz: "O objeto da sensibilidade é o sensível [o *phaenomenon*, no caso o *som musical* que tocamos/ouvimos], o que nada contém que não possa ser conhecido pela inteligência é o inteligível [o *noumenon*, no caso *a função* ou *o significado* a ser *conhecido pela inteligência*]" (ABBAGNANO, 1982, p. 687). Em sua essência (*nôumeno*) o *som musical* é ambíguo (*Mehrdeutigkeit*), não depende só dele, contudo pode ser "percebido como", i.e, pode ser "julgado" pelo sujeito como *isto* ou *aquilo*. Contando com tal *interpretação crítica* (esforço empreendido pelo intelecto que forma conceito), o inacessível *nôumeno* se deixa perceber como *fenômeno* controlável. Em suma, a proposição fulcral do "múltiplo significado" da harmonia é: a "harmonia" só pode ser "efetivamente" ou "verdadeiramente" apreendida pela mente e não pelos sentidos.

Com Gottfried Weber acentua-se então a idéia de que a dimensão física do acorde, suas notas e medidas intervalares, i.e., sua *res extensa*, aquilo que, com Descartes e Rameau, "costumamos considerar como o fundamento de todas as outras propriedades, e que parece constituir a sua íntima verdade, é em si mesma nada mais do que fenômeno" (ABBAGNANO, 1982, p. 140). A constituição (corpo, matéria, proporção, medida) do acorde nada mais é do que um *demonstrativo* fatual dos seus *múltiplos significados*. Como em Kant, para quem *a coisa em si*, o *noumenon*, não pode ser objeto de conhecimento estritamente científico, o conceito de *Mehrdeutigkeit* em Gottfried Weber já mostra a nova direção que a teoria da harmonia vai tomando. Em oposição ao ideário tradicional, a tonalidade harmônica da geração romântica não pôde mais ser medida como ciência física matemática, mas sim como uma produção da cultura humana sobre a natureza. Por tal contribuição, a doutrina dos "múltiplos significados" de Gottfried Weber é lembrada como um marco no processo de franca ascendência do *pensamento harmônico funcional contemporâneo*.

A idéia, contudo, sofreu objeções de peso. Trinta e tantos anos após a publicação do "*Versuch*..." de Gottfried Weber, no influente "*Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*" que publicou em 1853, o compositor, professor e teórico alemão Moritz Hauptmann (1792-1868) não deixou de notar algo daquilo que Moreno (2004, p. 136) chamou de "as (im)possibilidades do conceito de *Mehrdeutigkeit* de Gottfried Weber". Tal *conceito* é uma propriedade externa, pré-musical, uma possibilidade *técnica*, sistêmica, um estímulo *poético*-*criativo*. Mas em uma obra de *arte* (i.e., uma composição *inviolável* e *fixa* em *partitura*) a tal *ambiguidade* ou *multiplicidade de significados* sofre uma descomunal e imediata *redução*. P.ex., em tese, é comum se dizer que *um* acorde *diminuto* (emblema *mor* da doutrina dos "significados múltiplos") "pertence, ao menos, a oito tonalidades ou regiões" (SCHOENBERG, 2004, p. 65), mas frente a *uma* ocorrência específica numa obra em partitura a escolha *já está feita* e este diminuto, assentado em um contexto, já não expressa *ambigüidade* alguma.

Com o auxilio dos termos difundidos por Nattiez (1990) poderíamos dizer que a doutrina da *Mehrdeutigkeit* mostra suas totais propriedades no âmbito "*poïetique*" (nas rotinas de composição, arranjo, improvisação, de criação harmônico-tonal em geral), mas nos âmbitos "estésicos" (das capacidades perceptivas) e *crítico-interpretativos*, tal *razão de indeterminação* perde muito da sua razão de ser. Este é, *grosso modo*, o "ponto de escuta" de Hauptmann, o ponto de vista que se fez praticamente hegemônico nos tratados cultos pós-século XIX: harmonia não é mais algo *para se fazer*, mas sim uma *arte já feita* a ser *analisada*, *apreciada*, *conservada*, *compreendida*, *apreciada, interpretada*.

> A estrutura orgânica [...] do acorde de sétima diminuta [si-ré-fá-láb], não é susceptível de incerteza na significação de suas notas. [...] sua natureza peculiar é categoricamente expressa. Naturalmente não se pode falar aqui da assim chamada multiplicidade enarmônica dos significados [*Mehrdeutigkeit*]. Nesse acorde, ou mesmo em suas transposições como ré-fá-láb-si, fá-láb-si-ré ou láb-si-ré-fá o intervalo de

> segunda [láb-si] não dá ocasião para uma confusão de sentido, pois [...] a relação melódica entre estas duas notas de maneira nenhuma pode ser estabelecida fora da escala [de Dó-menor harmônica] (HAUPTMANN, 1888, p. 104-105).

Hauptmann não discorda da premissa de que "o significado" decorre das "relações entre os sons":

> O significado de uma *nota* não pode ser expresso até que essa *nota* soe com outra em um *intervalo*. O significado de um *intervalo* não pode ser conhecido até que soe juntamente com outro *intervalo* em um *acorde*. O significado de um *acorde* não pode ser determinado em si, até ser colocado entre outros acordes em uma *tonalidade*. [...] o conhecimento objetivo de uma *tonalidade* é o que determina o significado de um *acorde*, o *acorde* determina o significado de um *intervalo*, e o significado do *intervalo* determina o de uma *nota* (HAUPTMANN, 1888, p. 104-105).

Mas, para Hauptmann, a *plurisignificância* é uma espécie de contra-senso à razão organicista. *Ambigüidade* (*imprecisão*, *indeterminação*, etc.) é sinal de desrazão, algo prejudicial ao ideal de "estrutura orgânica" da arte. *Incertezas* não pertencem ao que é *naturalmente bem constituído*. O "exame e a análise de uma dissonância dada" é algo que, "para cada caso determinado", pode ser "estabelecido com perfeita clareza". E, por outro lado, "seria impossível estabelecer uma fórmula geral", pois a "multiplicidade é infinita" e nenhum "exame mental" seria capaz de esgotar "a riqueza e os possíveis desdobramentos" do chamado "significado múltiplo" [*Mehrdeutigkeit*]. A diferenciação entre o *organismo* e suas *funções* (movimentos, ações, papéis) é crucial para a argumentação orgânico-naturalista de Hauptmann: "do conhecimento da estrutura do corpo e das funções dos músculos podemos explicar cada movimento dos membros individuais", assim não é o caso de tentar fixar uma "fórmula do movimento" que explique a inesgotável possibilidade de "ações" que um corpo e seus membros podem desempenhar. A noção de significado múltiplo tenta abarcar um todo, mas "o todo é reconstituído apenas através da coordenação de suas partes. Porque, assim como a vida de um membro está em todo o corpo, assim também a vida de todo o corpo está em cada um de seus membros" (HAUPTMANN, 1888, p. 132-133).

Entrementes a doutrina dos "múltiplos significados" seguiu fazendo discípulos mundo afora. Atenta aos usos do termo "*Mehrdeutigkeiten*" na cena teórica pós Gottfried Weber, Saslaw (1992, p. 354-399) mapeia a influência e os desdobramentos da *doutrina* na obra de teóricos e professores como o alemão Johann Christian Friedrich Schneider (1786-1853); o belga François-Joseph Fétis (1784-1871); o tcheco Václav Emanuel Horák (1800-1871) autor de um "*Über die Mehrdeutigkeit der Akkorde*" (*Sobre os múltiplos significados dos acordes*) publicado em 1846; o alemão Karl Friedrich Weitzmann (1808-1880); o alemão Ernst Friedrich Richter (1808-1879); o austríaco Ferdinand Graf Peter von Laurencin (1819-1890); o alemão Franz Theodor Magnus Böhme (1827-1898); o alemão-norte americano Bernhard Ziehn (1845-1912) que propôs o termo "*plurisignificance*" como tradução para "*Mehrdeutigkeit*" (WASON, 1995, p. 150); chegando até os dias de Riemann, Schenker, Schoenberg e Max Weber.

Conforme Saslaw (1992, p. 399-401), Riemann (fiel ao seu grande mentor Hauptmann) raramente emprega o termo *Mehrdeutigkeit,* já prefere termos como *"Umdeutung"* ("reinterpretação" ou "conversão de significado") ou "*Klangvertretung*" ("representação mental" do som, *nota*, *acorde*, etc.) que apontam menos para as "propriedades físicas" dos sons musicais e mais para "operações intelectuais" que fazemos com eles. Ou – recorrendo ao modo de dizer do esteta alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) citado por Osborne (1983, p. 260) –, na harmonia de Riemann já se nota a mudança de foco, a "clareza extensa" (a constituição intervalar objetiva) dos acordes cede lugar para a "clareza intensa" do *sujeito* artista, intérprete ouvinte (a inclinação mental que *imagina*, *escolhe*, *atribui* ou *percebe* o valor *funcional*).

No "*Harmonielehre*" de 1906, Schenker fala em termos de "multivocidade" ou "plurivalência" dos intervalos – dos "dois, três, quatro, cinco, seis ou sete significados possíveis de um mesmo intervalo" (SCHENKER, 1990, p. 190-191). Defende que essa "multivocidade" (aquilo que pode ser designado de várias maneiras, representado de muitas formas, e que associa vários sentidos) é um fator que gera "*Entwicklung*" (*expansão*, *progressão*, *germinação*, no sentido de um processo de desenvolvimento natural, biológico e espiritual, em que os sons, como os seres vivos, instintivamente se aperfeiçoam progressivamente, realizando novas capacidades, manifestações e potencialidades). Essa "multivocidade" germinal dos intervalos é uma "a fonte genuína da modulação", pois como

> os *multívocos* abrem passagem para várias tonalidades, o artista tira proveito dessa propriedade para gerar, em um ponto determinado, certo estado suspensivo e certa imprecisão. A situação sonora resulta

> então tão indeterminada que a tonalidade se torna conjuntural e não pode se definir com certeza. [...] O mecanismo da plurivalência ou mudança de significado [*Umdeutung*, reinterpretação] é o procedimento que empurra mais rapidamente para adiante o conteúdo sonoro da obra. [...] as leis naturais de evolução [*Entwicklung*] e as artificiais de involução influem sobre a seqüência dos sons e também sobre como cada som implicado nesse caminho é arrastado de novo por seu próprio egoísmo; ou seja, como cada som é solicitado pelo sistema maior, pelo menor ou pela mistura de ambos. [...] o princípio de evolução [*Entwicklung*] e involução fornece não só a explicação da seqüência de notas isoladas, mas também a seqüência de graus e tonalidades [nos processos modulatórios] (SCHENKER, 1990, p. 199-200).

Adiante, recorrendo a um raciocínio similar ao de Gottfried Weber para comentar a "significação modulatória das tríades", Schenker (1990, p. 262-264) localiza as capacidades "bivalentes", "trivalentes" ou "hexavalentes" das tríades, sugerindo "ao principiante" – como um "método útil" ou exercício "muito instrutivo" – formar "todas as tríades possíveis sobre cada nota e investigar seu significado modulatório". Exemplificando o raciocínio, Schenker finaliza seu §97 com o *quadro* reproduzido na FIG. 2.35.

FIG. 2.35 - A múltipla significação modulatória das tríades, conforme Schenker (1990, p. 263)

	a) G	b) Gm	c) G°	d) G(#5)
hexavalência decorrente da mistura dos modos	a tríade maior é *trivalente*: *sol maior* I, *ré maior* IV, *dó maior* V	a tríade menor é *trivalente*: *fá maior* II, *mib maior* III, *sib maior* VI	*láb maior* VII	*mi* *maior*/*menor* III
	a tríade maior é *trivalente*: *mi menor* III, *si menor* VI, *lá menor* VII	a tríade menor é *trivalente*: *sol menor* I, *ré menor* IV, *dó menor* V	*fá menor* II	*si* *maior*/*menor* VI
			a tríade diminuta é *unívoca*	a tríade aumentada é *bivalente*

Este quadro ilustra uma *multivocidade* apenas preliminar, *diatônica*. Ao longo de suas teorias e fantasias musicais Schenker investiga diversas outras *plurivalências*. O § 180 cuida do obrigatório tema das "quatro confusões enarmônicas (*enharmonischen verwechslungen*)" do acorde de sétima diminuta: acorde que, "por conta de sua literal univocidade se recomenda como meio modulatório de funcionamento rápido e seguro" (SCHENKER, 1990, p. 470).

No entendimento de Schenker, tais capacidades de *ambigüidade* (*Mehrdeutigkeit*) são, como se nota, um valor positivo, um traço vigorizador do mundo da *tonalidade firme*. Enquanto que, observa Dudeque (2005a, p. 82-84), para Schoenberg os "múltiplos significados" dos "acordes errantes" já são um "passo definitivo" em direção ao mundo da "tonalidade suspensa". Os chamados "acordes errantes" ("*Vagrant Chords*") de Schoenberg são, basicamente, aqueles mesmos que, desde os tempos de Vogler, são costumeiramente apontados como os campeões da franca *plurisignificância* tonal: o "acorde de sétima diminuta pertence, ao menos, a oito tonalidades ou regiões"; "cada tríade aumentada pertence [...] a seis tonalidades ou regiões". "Por meio da alteração enarmônica em sua notação" os acordes de sexta aumentada (as "dominantes substitutas" da *jazz theory*) "podem se tornar acordes de Dominante com sétima, e vice versa" (SCHOENBERG, 2004, p. 65).

Ampliando este famoso grupo de três tipos de acordes *simétricos* – acordes que tornam imprecisa a localização da *nota fundamental* em virtude da *eqüidistância* de suas notas (cf. DUDEQUE, 2005a, p. 82; MEYER, 2000, p. 407; 2001, p. 177) –, Schoenberg (2004, p. 67-68) não deixa de incluir aqui o "acorde de sexta napolitana". Um acorde estranhamente "perfeito" (i.e., *destituído de dissonâncias* e *assimétrico*) que, no entanto, se faz ouvir como "errante" justamente por sua aparência (sonoridade), *demasiadamente comum*, de "primeira inversão de uma tríade maior". Schoenberg cita aqui "a interpretação amplamente elaborada de Max Reger" (cf. REGER, 2007) sobre as *polivalências* modulatórias do "acorde de sexta napolitana" que, adiante, será retomada em tópico específico.

A respeito do entendimento schoenberguiano dos "acordes errantes", Dudeque comenta: "estes acordes apresentam uma ambigüidade natural em seu significado funcional por causa da ausência de uma fundamental definitiva, um fator que contribui para seu sentido harmônico errante". São "errantes", pois

"sem mudar sua configuração" (sem contar com nenhuma "alteração" ou mesmo "inversão") permitem "a aquisição de novas fundamentais" em "praticamente todos os tons". Acordes "errantes" relacionam-se com "harmonias itinerantes" ("*roving harmonies*"), i.e., segmentos que, não podendo "expressar inequivocamente uma região ou tonalidade" (SCHOENBERG, 2004, p. 19) são compreendidos como "áreas obscuras onde a expressão tonal [...] é momentaneamente suspensa" (DUDEQUE, 2005a, p. 81-82).

Comentando o valor dessas *errâncias* (obscuridades, suspensões, indefinições, duplicidades) como fatores de *emoção* e *significação*, Meyer retoma aquele viés, pré-observado em Gottfried Weber, da *harmonia* (ou da *música*) como *processo mental*, ou psicológico: a "ambigüidade é um estado da mente do ouvinte", depende da "experiência estilística desse ouvinte" e pode funcionar como um importante "mecanismo estético afetivo". Importante

> porque dá lugar a tensões particularmente fortes e a poderosas expectativas, já que a mente, ao buscar sempre a certeza e o controle que acompanha a capacidade de prever e predizer, evita e detesta tais estados duvidosos e confusos, e espera a clarificação subseqüente [...] o significado não ambíguo do conjunto pode ser produzido pela ambigüidade da parte (MEYER, 2001, p. 68-69). Naturalmente, uma sucessão harmônica firme, claramente articulada, não tem necessariamente por que ser uma aspiração máxima. As sucessões vagas e ambíguas [...] podem desempenhar um papel contributivo na criação de tensões, incertezas e expectativa (MEYER, 2001, p. 190).

A noção repercutiu também no avizinhado campo da *sociologia da música*. Em torno de 1911, em seu "*Os fundamentos racionais e sociológicos da música*", Max Weber refere-se (direta ou indiretamente) ao conceito em diversos momentos fazendo uso do termo "*Mehrdeutigkeit*" em duas passagens que, na edição brasileira aparecem como "ambiguidade harmônica" e "polissignificação harmônica" (WEBER, 1995, p.60 e 132). Falando das "possibilidades de modulação [...] positivamente novas e mais fecundas" oferecidas pela supracitada noção de "*Umdeutung*" ("reinterpretação" ou "conversão de significado") decorrente do *temperamento igual*, Max Weber refere-se ao fenômeno da "*Mehrdeutigkeit*" como:

> A reinterpretação de um acorde ou som presente em uma relação de acorde, por meio da qual este acorde ou som é visto como participando de uma outra relação de acorde. [...] Para a [possibilidade] enarmônica ["*enharmonische Verwechslung*"] na música de acordes, o principal suporte foi naturalmente o acorde de sétima diminuta (p.ex., fá#-lá-dó-mib), próprio da escala harmônica sobre a sétima de tonalidades menores (no caso, Sol-menor), com resoluções em oito tonalidades de acordo com a interpretação enarmônica de seus intervalos (WEBER, 1995, p. 132-133).

Dessa maneira, revisando o tópico dos "múltiplos significados" os autores da teoria culta nos falam algo de suas posturas interpretativas mais amplas. Todos concordam basicamente que, *sim*, *múltiplices*, os "acordes errantes criam novas rotas e novas maneiras de viajar" (SCHOENBERG apud DUDEQUE, 2005a, p. 81-82). Contudo, para *uns* essas *errâncias* são valores *intrínsecos* da própria tonalidade harmônica, tomam parte das reafirmações que atualizam a clássica doutrina da "harmonia dos opostos": ambigüidade e definição, obscuridade e clareza, contradição e afirmação, suspensão e prosseguimento*, etc*., não se excluem, antes pertencem ao mesmo domínio. São pólos de um único eixo imaginário em torno do qual a *poética tonal* segue contrapondo as "forças naturais de evolução e involução" (SCHENKER, 1990, p. 199-200), ou as "funções centrípetas e as tendências centrífugas" (SCHOENBERG, 2004, p. 18) que mutuamente se pertencem numa arte que se modifica sem abandonar a crença no antigo *dictum*: "quem sabe a natureza deseje vivamente os contrários, pois deles resulta a harmonia, não dos iguais; e parece fazer isto a arte ao imitar a natureza" (HERÁCLITO apud TATARKIEWICZ, 2000, p. 95).

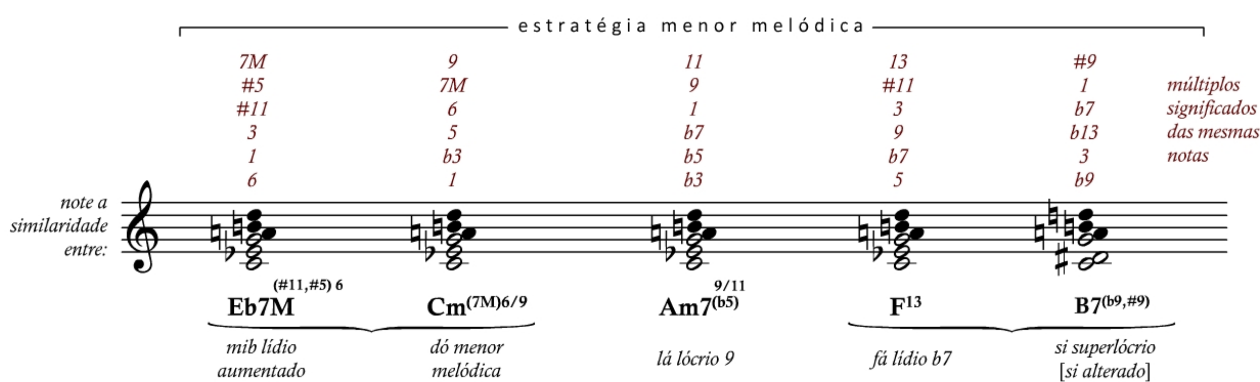
Para *outros*, contudo, tais *errâncias* são indícios de outra coisa: qualquer *entidade opositora, contraditória, incompleta, simétrica, dupla, complexa* ou *ambígua* já aponta para a *dissolução do tonal*. Então, até mesmo um velho acorde como **ré-fá#-láb-dó** será interpretado como um "derivado de um dos tetracordes da escala de tons inteiros, e claro, não se trata de uma formação característica da tonalidade triádica", e sim de um emblema "ilustrativo de um processo que, de fato, leva a harmonias atonais" (FORTE apud DUDEQUE, 2005a, p. 81).

Com o auxílio da revisão crítica de Pacheco Júnior (2009) – que forneceu também várias informações verbais que estão sendo referidas neste comentário – é possível notar que, sem conservar

vínculos explícitos com essa longa trajetória da noção de "*Mehrdeutigkeiten"* na teoria culta, sem se ater ao termo ("múltiplos significados"), propondo outros termos ou mesmo sem fixar qualquer termo específico, a estratégia da "pluralidade" encontrou "solo fértil" no campo da *jazz theory* aonde se tornou um operador técnico essencial. Uma "ferramenta" com reconhecida capacidade de fomentar processos de interpretação (*performance*), arranjo, composição, improvisação e, também, de subsidiar atividades de ensino-aprendizagem, análise e crítica.

Em seu célebre estudo sobre a "química dos acordes", o professor e guitarrista norte-americano Ted Greene (1946-2005) – um dos autores da *jazz theory* estudados por Pacheco Júnior (2009) – propõe a metáfora dos "acordes sinônimos", ou seja, "acordes com nomes diferentes, mas que possuem as mesmas notas *e podem ser empregados uns nos lugares dos outros*". A FIG. 2.36 amostra alguns poucos casos de uma generosa tipologia de "acordes sinônimos" preliminarmente apontada por Greene (1971, p. 16). Tomando como ponto de partida um operador bastante simples – condensado na sugestão "note a similaridade entre:" – Greene investiga diferentes *tipos de acordes* elencando sistematicamente diversas possibilidades de aberturas (distribuição das notas em posicionamentos variados, trocas de oitava, inversões, acréscimo de tensões, omissão de notas, diferentes distanciamentos das vozes, etc.) para 3, 4, 5 ou 6 vozes, obtendo com isso um valioso estoque de incontáveis sonoridades com "múltiplos significados".

FIG. 2.36 - Localização esquemática de alguns *acordes sinônimos*, a partir de Greene (1971, p. 16)



Pacheco Júnior (2009) opta por "pluralidade" localizando o emprego deste termo (de sentido similar ao "*Mehrdeutigkeiten*" da teoria germânica) no texto do pianista, compositor e arranjador Dick Grove (1985).

> Um princípio teórico de grande importância é o de pluralidade. A pluralidade significa uma função múltipla. Significa [...] que qualquer relação harmônica ou melódica pode ser pensada de maneira dupla. [...] A nota **dó** pode ser pensada como $\hat{1}$ na escala de Dó-maior, como $\hat{7}$ na escala de Réb-maior, como $\hat{6}$ na escala de Mib- maior [etc.] [...] Um **Em7** [**mi-sol-si-ré**] pode ser pensado como as notas 3, 5, 7, 9 de um **C7M**. [...] Um **F7M** [**fá-lá-do-mi**] pode ser pensado como as notas 3, 5, 7, 9 de um **Dm7**. [...] O acorde **VIIm7**$^{(b5)}$ [o "meio diminuto" **si-ré-fá-lá**] pode ser pensado como um **V7**$^{(9)}$ incompleto [i.e., uma "dominante" **sol-si-ré-fá-lá** sem a nota **sol**] ou como **IIm**^{6} [**ré-fá-lá-si**] [etc.] (GROVE, 1985, p. 149-153).

Para concluir, a FIG. 2.37 reproduz algumas harmonias obtidas pelo professor, pianista, compositor e arranjador Bill Dobbins através da "exploração" de um feixe de *quatro notas invariantes* em combinação com uma nota *variante* no baixo (DOBBINS, 1994, p. 60-61). Falando em termos de "abordagem criativa", Dobbins associa esse tipo de "exploração" dos múltiplos significados das mesmas "estruturas" harmônicas com o processo de formação artístico-profissional que culmina com aquilo que chama de "estágio de personalização".

> O indício de personalização é a capacidade de usar o mesmo som em um contexto diferente daquele em que foi descoberto, ou combiná-lo com outro som de maneira a se obter um novo significado para ambos. Como descrição desta fase final, creio que a palavra "personalização" pode ser mais precisa do que "inovação". Originalidade tem muito mais a ver com trazer nova vida para coisas comuns através de combinações ou perspectivas novas do que inventar alguma coisa que nunca existiu antes (DOBBINS, 1994, p. 126).

FIG. 2.37 - Explorando a *pluralidade* de um grupo de 4 notas por meio da troca da nota do baixo, Dobbins (1994, p. 60)

Em suma, pensadas como *experiências dinâmicas* sempre "em aberto", as "pluralidades" na *jazz theory* e os "múltiplos significados" na teoria tonal culta referem-se mais aos *comportamentos, escolhas* ou *processos criativos* de permanente *invenção* e *descoberta* do que a algo que, fixo, possa ser plenamente delimitado, definido e esgotado. A rigor, qualquer rotina, prática, técnica ou teórica, qualquer ação musical ou conceito permite reaproveitamento artístico em vários níveis: "tudo sem exceção tem Múltiplo Significado" (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996, p. 219). Dentro de limites (técnicos, estilísticos, comerciais, perceptíveis, etc.), específicos a cada caso, todos os recursos de digitação, arpejo, fraseado, posicionamento, distanciamento, fragmentos melódicos (*licks*, *clichês*), intervalos, enarmonia, aberturas das notas dos acordes, mudanças de posição, citações, motivos, mudanças de acentuação, articulação, etc., são objetos das operações de "pluralidade". A noção é tão intrínseca ao chamado "sistema" que, em última análise, podemos dizer que "*Mehrdeutigkeiten*" é um antigo e culto codinome que, ressaltando esta qualidade *sui generis*, equivale praticamente ao que, depois, aprendemos a chamar de *tonalidade harmônica*.

* * *

[47] RAMEAU E SEU MUNDO. Em uma apreciação da contribuição teórica de Rameau, por um lado, temos que enfrentar o fato de que sua longa trajetória de vida (1682-1764) relaciona sua obra com um grande número de importantes ocorrências históricas, impressionantes sucessos científicos, artísticos e musicais e diferentes correntes filosóficas em um período particularmente rico em transformações. Por outro lado, temos que considerar também o fato de que, hoje, os contributos teóricos de Rameau estão totalmente assimilados aos mundos da harmonia tonal aonde, convertido em algo próprio, absorvido e incorporado, o fenômeno "Rameau e seu mundo" está diluído e, por isso mesmo, pode até deixar de ser especificamente relembrado.

Confundidos (ou encantados) por uma relação de intimidade com a harmonia atual, podemos ser levados a abrir mão de conhecer minimamente a profunda e intrincada vinculação da nossa matéria (como ela se apresenta agora) com as visões de mundo daquele supostamente distante século de Rameau. E com isso, vamos perdendo oportunidades de observar que, desde seu surgimento setecentista como disciplina moderna, a *harmonia* não "é", ela é algo que "está" em processo de permanente confrontação no qual a transformação exige conservação e a conservação gera transformação.

Ao invisibilizar o fenômeno "Rameau e seu mundo", podemos perder também oportunidades de notar que muitos dos valores que parecem próprios da harmonia não são propriamente (ou *puramente*) da harmonia. São resíduos e mazelas (noções, pensamentos e escolhas) que, transformados e misturados, herdamos desse fecundo período ramista que, na narrativa ocidental, é entendido atualmente como uma espécie de ponto de partida: *a primeira idade da teoria para a arte da harmonia* que, inevitavelmente, em alguma medida, afeta toda prática teórica que veio depois.

Confluindo simbolicamente na obra teórica de Rameau, essa primeira idade da teoria para a arte da harmonia atravessa os séculos XVII e XVIII no mesmo percurso histórico e geopolítico, no mesmo contexto social, cultural e mercantilista em que transitam também uma série de *ismos*: *doutrinas, espíritos, sistemas, teorias, tendências* e *correntes* que marcam o erudito pensamento estético e filosófico ocidental. Assim, hora mais hora menos, convivendo e esbarrando com a jovem tonalidade harmônica, os diversos "ismos" seiscentistas e setecentistas (o racionalismo clássico, o empirismo, a filosofia da ilustração e algo do nascente idealismo alemão) e suas variadas vertentes (*cartesianismo, neoplatonismo, pascalianismos, newtonianismo, leibnizianismo, absolutismo, mecanicismo, geometrismo, ocasionalismo, fisicalismo, matematicismo, classicismo, barroquismo,* etc.) foram se conhecendo, se criticando e se misturando em um processo que cria desconfortos quanto a uma determinação unívoca da visão de mundo que transparece na teoria ramista (CHRISTENSEN, 1993, p. 13 e 19-20). Algo desse "turbilhão intelectual" (CHRISTENSEN, 1993, p. 19) – desse encontro de "ismos" minimamente referenciados ao longo dos comentários que ajudam a compor o presente capítulo – foi se infiltrando no modo de pensar, de fazer e de julgar, e também nos textos técnicos e discursos teóricos da harmonia. E hoje, tudo isso se entrelaça em um *fabuloso tecido* de concepções misturadas e dinâmicas, irregulares e assistemáticas, involuntárias e imprevisíveis, incompletas e imperfeitas. Esse *fabuloso tecido* revela algo das dimensões, profundidades e naturezas dos inúmeros problemas de interpretação com os quais temos de lidar quando nos confrontamos com as crenças e opiniões que, atualmente, sustentam os valores da "nossa harmonia" (i.e. a harmonia apropriada, herdada, re-significada, assimilada, transformada, convertida, reinventada, etc.).

* * *

[48] Cf., p.ex., Rameau (1986, p. 68).

* * *

[49] SOBRE A PALAVRA "DOMINANTE". Conforme Kopp, em Rameau "uma *dominante* pode ser qualquer acorde de um grande número de acordes diatônicos com sétima; o acorde de dominante com sétima sobre o quinto grau [que atualmente chamamos de *dominante*] exige um nome especial: *dominante-tonique*" (KOPP, 1995). Conforme Dahlhaus, no sistema de Rameau "dominantes aparecem sobre o quinto, segundo, sexto, terceiro e inclusive sobre o quarto grau. Rameau designa o acorde de sétima sobre o quinto grau como *dominante-tonique* para distingui-lo das outras *dominantes*" (DAHLHAUS, 1990, p. 25-26). Meeùs (2004, p. 125) chama atenção para o fato de que em Rameau uma *dominante-tonique* é uma *dominante* que tem resolução obrigatória e, conforme Lester (2006, p. 761), Rameau cunhou o termo *dominante-tonique* para nomear o *acorde maior com sétima menor* quando esse se dirige claramente para a tônica.

De origem latina a palavra *dominante* carrega uma enorme carga etimológica cheia de vestígios cultos e vulgares, plena de ramificações convidativas, e pode ser vista como uma espécie de depositária da própria história dos sincretismos que formaram a tonalidade harmônica moderna. De uma maneira ou de outra, muitos dos significados apontados a seguir guardam alguma relação com a acepção atual deste termo tão rotineiro em nosso ofício. *Domus* designa a morada, a residência, a casa (domicílio, doméstico) e simboliza a *família* e também a *escola*, a *seita* e a *Pátria*. Daí também *domus* no sentido eclesiástico cristão (*duomo,* casa de Deus, catedral). *Dominus* é o d*ono* da casa, o senhor, o proprietário (opõe-se a *servus*)*,* ou toda a sorte de senhor (daí dominador, dominar, dominado, domesticado, predominância, condomínio, etc.). Na linguagem da Igreja, *dominus* traduz o grego *kúrios* "o Senhor" (Deus), sentido que transparece em muitas variações como *Dominicus* (do senhor, que pertence ao senhor), *Domingo* (o dia do Senhor), *Dominium* (direito de propriedade), *Domitor* (domador, vencedor, o que doma, que subjuga, que amansa). *Domina* em latim é o feminino (como é feminina a função *Dominante* da harmonia), é a dona de casa, senhora, imperatriz, esposa, companheira do senhor, daí *Dama, Donzela* e *Dona* (a que domina, a dominante) e também seus efeitos como domesticado, doméstica, domesticável, etc. (fontes: HOUAISS; TORRINHA, 1942). Cf. a digressão de Schoenberg (2001b, p. 76-77) sobre o termo "dominante".

* * *

[50] No modo menor, como se observa na FIG. 2.13b, a progressão "**bVII7→bIII7M**" (**Bb7→Eb7M**) também atende todos os "pré-requisitos característicos da progressão Dominante→Tonica" e, com isso, pode se confundir com uma progressão **V7→I**. Tal fato, a princípio, pode ser visto com uma espécie de "calcanhar-de-aquiles natural" da tonalidade menor. Como veremos adiante, o **bVII7 (Bb7** em Dó-menor ou Dó-maior) é um acorde que desempenha diferentes funções e, com isso, recebe diferentes interpretações. "**Bb7** *mixolídio"* pode atuar como: "**V7** de **bIII**" (dominante secundária da tônica relativa); ou como uma espécie idiomática de *Subdominante* (uma alternativa, muito estimada em certos mundos da música popular, para o lugar de um **IVm7**) em Dó-menor ou (por empréstimo) em Dó-maior; em Dó-maior um "**Bb7** lídiob7" poderá atuar como "dominante substituta (um acorde de sexta aumentada) que prepara a tônica relativa" (**Bb7** como **SubV7→VIm7**) ou mesmo como uma versão da dominante diminuta que prepara o **I** grau **C7M**.

Enfim, mais do que tentar enumerar "todas" as *funções* de um **bVII7**, o essencial é ter em mente que este acorde-grau (como os demais) não possui uma única atribuição harmônica (a *funcionalidade harmônica* é uma outra maneira de dizer que os acordes não possuem papel fixo e sim relacional e, no caso da harmonia que se pratica na música popular, a busca de *novas relações* para os velhos e bons acordes diatônicos é um gesto criativo, por vezes sutil, mas perceptível e útil quando desejamos caracterizar o que é o "popular" nessa "música popular") e, com isso, certos cuidados precisam ser tomados para que, na tonalidade de Dó-menor, o **Bb7** não roube a cena para a tonalidade de Mib-maior (cf. SCHOENBERG, 2004, p.29-32).

Nesse sentido vale a ressalva de que as harmonias visualizadas nessas *marchas* (quase) *diatônicas* (FIG. 2.13) são sim propícias para ilustrar o fato de que a capacidade de *atração* (ou *preparação*) entre os acordes – a *vetorialidade das progressões* (MEEÙS, 1988; 2000) – se observa em níveis diversos a cada passo das seqüências harmônicas (e não apenas no momento crucial **V7→I)**. Mas essas *marchas* (quase) *diatônicas* são insuficientes para caracterizar uma infinidade de outras grandezas da tonalidade harmônica. Na arte da tonalidade o estabelecimento de uma "tônica" não depende exclusivamente do importante vínculo harmônico-cadencial **V7→I**, outros recursos (melodia, métrica, condução das vozes, instrumentação, dinâmica, periodização das formas musicais, quadraturas, texto, articulação, etc.) se somam na construção

daquilo que diferencia o *repouso tônico* sobre um **I** grau de outros "*repousos*" mais ou menos estabelecidos que ouvimos no decorrer de uma música.

Outro aspecto a se notar aqui é o fato de que a tonalidade-harmônica aceita muitas *disputas* (ou *distribuições*) de poder. Contando com cromatismos *secundários* (ou *auxiliares*) instituem-se diversas progressões tipo "**V7→x**" (as chamadas "dominantes secundárias") que reproduzem literalmente os pré-requisitos do modelo "**V7→I"** em quase todos os graus do sistema (e não apenas na situação diatônica **bVII7→bIII**). Ou seja, o tempo todo a principal "dominante→tônica" enfrenta o risco de ser usurpada. Mas esse risco está no âmago daquilo que entendemos por "tonalidade", uma relação hierarquizada de forças na qual, ao final, o vetor "**V7→I**" sempre vence, pois a seu favor estão todos os mais fortes recursos cadenciais que a convenção tonal pôde inventar. Boa parte do nosso trabalho em harmonia é: como distinguir "**V7→I**" dos diversos, aventureiros, eventuais e ameaçadores "**V7→x**".

* * *

[51] Vai daí que, em situações em que estão em uso muitas *dominantes secundárias*, tipo (**V7/IIm7**), (**V7/IIIm7**), etc., que, por assim dizer, "empatam as características da dominante", a harmonia se viu obrigada a criar *intensificadores* que desempatam a situação em favor de **V7→I** para que o sistema hierárquico pudesse conservar seu *equilíbrio de desigualdades*. Intensificadores tais como: a *dominante quarta e sexta*; o *acorde interpolado*, o **V7sus4**, etc. Na arte da tonalidade harmônica, tais intensificadores podem não ser propriamente harmônicos, mas sim timbrísticos, rítmicos, texturais, melódicos, etc.

* * *

[52] DA IDÉIA DE LOGICIDADE E DA METÁFORA DA DIALÉTICA NA TEORIA DA HARMONIA FUNCIONAL. Em seu "*Dicionário de música"*, Riemann informa que:

> O termo *função* [*Funktionen*] (funções tonais da harmonia) descreve, na terminologia do autor do presente dicionário, os vários significados que os acordes possuem, dependendo da sua posição em relação à tônica, na lógica da composição [*Tonsatz*]. O problema, que o autor se esforçou em resolver desde um de seus primeiros trabalhos *Musikalische Logik* (1873) em diante, e que finalmente foi resolvido no *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie* [aproximadamente: *"Harmonia simplificada, ou teoria das funções tonais dos acordes"*, publicado na Alemanha em 1893, na Inglaterra em 1895 e na França em 1899] foi o desenvolvimento de uma taxonomia onde *as mais complicadas formações dissonantes bem como as progressões deceptivas são apresentadas como versões mais ou menos modificadas de apenas três harmonias essenciais: Tonica* (**T**), *Subdominante* (**S**) e *Dominante* (**D**) (RIEMANN in REHDING, 2008, p. 188).

Desde então, a máxima funcional dos "três pilares da harmonia" (MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p. 60) vem sendo reafirmada com variações: "As harmonias de tônica, dominante e subdominante constituem os três pilares do sistema tonal; todas as demais harmonias são derivadas destes três acordes primários" (BERNSTEIN, 2006, p. 797). "Todos os acordes da estrutura harmônica relacionam-se com uma das três funções principais: tônica, subdominante, dominante (**T, S, D**)" (KOELLREUTTER, 1980, p. 14). Cf. Dahlhaus (1990, p. 47-63) e Dudeque (2005a, p. 58-62). Conforme Riemann, um "princípio" que guia todo o seu esforço teórico, estético e musicológico, princípio estampado já no título de seu artigo de 1873, "*Musikalische Logik*" (MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p.185-238; RIEMANN, 2000): "é o de que escutar música não é um processo passivo de sentir os efeitos que soam no ouvido, pelo contrário, é uma manifestação altamente desenvolvida das funções lógicas do intelecto humano" (RIEMANN, 1992, p. 81).

Conforme Cherlin (1988, p. 118), Dahlhaus (1990, p. 47-59), Harrison (1994, p. 266-273), Kopp (2002, p. 61-66), Mickelsen e Riemann (1977, p. 12-14) e Mooney (2000, p. 108-122), na fase inicial de suas investigações (e claramente influenciado pelas teses dialético-musicais apresentadas por Hauptmann em seu "*Die Natur der Harmonik...*" de 1853), Riemann encontrou na idéia de "dialética como síntese dos opostos" (ABBAGNANO, 1982, p. 255), desenvolvida pelos filósofos do *Idealismo romântico* Fichte e Hegel, as bases para afirmar que o "instinto musical" é uma forma de "pensamento lógico" que, como tal, "raciocina" (por *dedução*, *indução*, *hipótese* e *inferência*) em busca de um encadeamento coerente dos sons musicais. Para Riemann, da mesma maneira como "toda frase melódica, todo floreio ornamental, se movimenta através da sucessão tese, antítese, síntese" (RIEMANN apud MOONEY, 2000, p. 87), também o processo formativo da harmonia poderia ser compreendido mediante a apreensão das funções fundamentais que, relacionando-se umas com as outras, determinariam progressões conformadas em *tese*, *antítese*, *síntese* segundo os três estágios do *modelo dialético*.

O raciocínio dialético parte do pressuposto de que se pode dizer que um conceito gera o seu oposto ou 'contraditório', dando o conceito e o seu oposto, em conjunto, origem a uma idéia posterior que representa o que é essencial em ambos. Mas esta, por sua vez, gera o seu oposto, e assim recomeça o processo de transição dialética (GARDINER, 1995, p. 72).

No "*Musikalische Logik*", o jovem Riemann (usando o pseudônimo Hugibert Ries) fabrica exemplos que ilustram tal entendimento dialético harmônico-funcional (FIG. 2.38a): "Tese é a primeira tônica, antítese a subdominante em conjunto com o acorde seis-quatro da tônica, síntese a dominante com o fechamento no acorde de tônica em posição fundamental" (RIEMANN apud REHDING, 2008, p. 69-70). A FIG. 2.38b traz uma interpretação de Riemann dos primeiros oito compassos do segundo movimento da *Sonata* op. 2, n. 1 de Beethoven, conforme Mooney (1996, p. 119-122; 2000. p.88). Mais tarde (a partir do "*Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*" de 1887), como informa Dudeque (2005a, p. 58-59), Riemann abandona a correlação explícita com os três estágios dialéticos em favor de um modelo harmônico-funcional mais geral e aparentemente independente das controversas inspirações filosóficas: *tônica* (afirmação) → dominante de baixo (ou *subdominante*: conflito) → dominante de cima (ou *dominante*: resolução do conflito) → *tônica* (confirmação ou conclusão).

FIG. 2.38 - Interpretação *dialética* subjacente aos postulados *funcionais* de Riemann

a)
I IV I V I
(V^{6}_{4} : $^{5}_{3}$)
T S D D T
tese *antítese* *síntese*

b) Beethoven, Sonata Opus 2, n. 1, 1795
Adagio
dolce
p
I V I V I V
tese
tese
I IV V I IV I V I
antítese *antítese* *síntese*
antítese

* * *

[53] Sobre a tradução do "Manual de Harmonia" de Igor Vladimirovitch Spossobin, ver Merhy (2009).

* * *

[54] Trata-se da formulação que podemos ler no "*Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniju garmonii*" (aproximadamente: *Guia para o estudo prático da harmonia*) concluído em 1871 pelo compositor russo Pyotr Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893) que então exercia cargo de professor no conservatório de Moscou. Este registro ilustra como, mesmo antes do termo "função" adentrar para o vocabulário da harmonia, a *funcionalidade* das vizinhanças relativas já era formalmente reconhecida e rotineiramente ensinada.

[55] DA SUPOSTA COESÃO DE UMA ESCOLA FUNCIONAL. "Segunda lei tonal: Os acordes têm o significado harmônico daquela tônica, subdominante ou dominante, da qual são vizinhos de terça" (KOELLREUTTER, 1980, p. 26). "Segunda lei tonal: Todos os acordes da estrutura harmônica estão relacionados com T S D, das quais são vizinhos de terça" (OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1978, p. 63). Como se observa, as formulações de Oliveira e Oliveira (1978), Brisolla (1979) e Koellreutter (1980) são equivalentes e só são citadas juntas aqui para oportunizar uma rápida consideração em torno da suposta *unidade*, ou espantosa *coesão* teórica, da chamada *Harmonia Funcional* na literatura especializada produzida no Brasil.

Com estes três livros existe ainda um quarto texto de conteúdo praticamente equivalente, uma "apostila Harmonia-Funcional" (197-?, Mimeo, com 27 páginas), de autoria e data incerta que, nos anos que antecedem a publicação destes três livros, circulava no ambiente de estudos da harmonia (festivais de férias, cursos universitários, aulas particulares, etc.). Agradeço ao Dr. J. Zula de Oliveira pelo acesso a esta histórica apostila.

Publicados numa mesma época e lugar (São Paulo, na viragem para os anos de 1980) os três livros exibem no título a expressão "Harmonia Funcional" e são trabalhos que guardam inúmeras semelhanças (texto, expressões, cifras, exemplos, organização da matéria, etc.) entre si. Esta notável semelhança, que praticamente iguala os quatro trabalhos, sem dúvida, dá testemunho de um ambiente e momento específico dos estudos da matéria no Brasil que, direta ou indiretamente, ainda repercutem nas nossas atuais práticas de ensino/aprendizagem formal e informal da harmonia. Mas tal "coesão" é pontual e contextual e não deve ser confundida com uma universal e fidedigna homogeneidade teórica. Os três livros não são três diferentes afirmações ou três dissertações autônomas sobre o tema, a bem dizer são *o mesmo livro*: foram escritos com o mesmo referencial, resultam de uma mesma experiência da qual vários personagens tomaram parte. Se, por vezes, estes três livros são apresentados como teses *oponentes*, ou mesmo em termos de *melhor* ou *pior*, isso certamente traduz afetos e desafetos que ultrapassam o âmbito estrito da *teoria* que, a rigor, é uma só nestes três trabalhos. Versões de um *texto* que consigo carregam as marcas daquele Brasil acadêmico-musical dos anos de 1960-1980 que formou toda uma geração de músicos e professores que contribuíram com a cultura teórica da nossa disciplina.

A *abordagem funcional* para arte da harmonia tonal é uma ampla tendência de pensamento, percepção, produção, apreciação e crítica que atravessa a contemporaneidade, mas não é propriamente uma *magna constituição* teórica fechada, coesa, unificada, homogênea, atemporal e inalterável por sua suposta estabilidade. Antes pelo contrário, como já colocaram Dudeque e Kopp:

> O termo "função tonal", normalmente associado com o sentido de "função harmônica", está longe de ser definido de forma clara e definitiva. Seu uso tem sido vago a medida que foi ganhando uma maior freqüência (DUDEQUE, 1997b).
>
> O conceito de função harmônica, longe de ter um único significado e de ser universalmente compreendido, significou muitas coisas diferentes para os teóricos do passado e do presente. [...] Função harmônica é um termo que, embora pareça expressar um conceito simples e óbvio, ganhou uma imprecisão incomum no uso. [...] Em nossa época, qualquer busca por uma definição que seja comumente aceita será frustrada, pois o sentido da palavra tem se provado adaptável a uma ampla variedade de afirmações concernentes à harmonia. [...] E ainda assim usamos este termo como se seu significado fosse fixo e intuitivamente evidente (KOPP, 1995).

*   *   *

[56] DA VOCAÇÃO ABSOLUTISTA NA TERMINOLOGIA TÉCNICA. Frente aos termos "lei", "regra", "norma", "proibição", etc., que usualmente aparecem nos *tratados* e *aulas* de harmonia, é contributivo notar que, por sua cultura mista aristocrático-burguesa, o vocabulário teórico da tonalidade harmônica carrega consigo, de maneira explícita ou não, toda uma carga moral, ética, religiosa, social e política que transparece em expressões supostamente *neutras* e *técnicas* que, indisfarçavelmente, revelam forte vocação absolutista e dominadora.

Acorde é o que está de acordo, pactuado, bem combinado e concorde. *Consonância* é o que está em conformidade, é aquilo que, por aceitação, gera distensão e apaziguamento. O que é *justo* agrega valores

daquilo que é irrepreensível, reto e íntegro, implica julgamento preciso daquilo que está em conformidade com uma razão. O que é *perfeito* apresenta as melhores qualidades e não contém erros em relação às exigências das *leis* a que se submete. O *perfeito* e o *justo* realçam a autoridade natural do *maior* (o grande, poderoso, brilhante e feliz) sobre o *menor* (o pequeno, subordinado, noturnal e entristecido). A escala devidamente *temperada* e *afinada* revela polimento, delicadeza, suavidade, *decoro* e racionalidade, qualidades necessárias para a agradável civilidade. Começar e terminar no *tom* é uma ação artística que agrega valor moral de *coerência* e assegura a não-adoção de incertezas e disputas cujas conseqüências são nitidamente indesejáveis em um sistema belo e bem equilibrado. A *nota real*, como um rei ou uma rainha, deve mesmo controlar as relações com as *notas auxiliares* que, por seu valor secundário, servem posicionadas na parte fraca do compasso, na métrica não acentuada, ou, no caso contrário, tais notas auxiliares devem ser claramente conduzidas por resolução, ou purificadas por redenção, por uma nota realmente pertencente ao acorde, a *nota principal* que agrega valores do que é o primeiro, o herdeiro, o mais considerado, o mais importante, o fundamental, o essencial, etc. e que, por tudo isso, pode saltar e sustentar toda melodia e toda harmonia. A *nota principal*, como um príncipe ou uma princesa, naturalmente recebe o ornamento que, por sua vez, não pode aparecer a qualquer hora e, recomenda-se, não deve deixar de ser devidamente preparado. Notas e acordes puros, sem misturas, sem acidentes ou alterações, pertencem aos domínios defendidos pela *armadura*, o conjunto de armas que, na clave, protege os domínios do tom, etc.

Como se sabe, no século em que Rameau realiza seus esforços na institucionalização das modernas *leis, regras e proibições* da harmonia – entre 1722 a 1764 aproximadamente – vigora na França o regime político do *absolutismo*. E tais termos (*leis, regras, norma, proibições*), marcados pelo despotismo, pela tirania e pela arbitrariedade daqueles anos, continuam incomodando a teoria da nossa arte até hoje.

A trajetória dos grandes tratados de harmonia do barroco francês coincide com o poder da Dinastia de *Bourbon* que, entre 1589 a 1792, ocupou o reino da França com seus vários *Luises*. Descartes escreve o "*Compendium Musicae*" (1618) na época de Luís XIII, rei entre 1610 e 1643. Mersenne escreve o "*Harmonie Universelle*" (1636-37) no período de Luís XIV, o *Rei-Sol*, rei entre 1643 e 1715, que nomeou como *secrétaire du Roi* um dos maiores expoentes da música francesa, o célebre compositor de origem italiana Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Rameau, nascido em 1683, tornou-se músico nesses anos de Luís XIV (considerados como os anos culminantes do *absolutismo monárquico*), atravessou a regência de Filipe de Orleans (que foi também compositor de óperas e aluno do compositor e teórico Marc-Antoine Charpentier) e atingiu notoriedade já no período de Luís XV (coroado justamente em 1722, ano de publicação do "*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*" de Rameau) o rei *Bem-Amado,* grande incentivador da liberdade de expressão que conduz o abrandamento das fórmulas de etiqueta e protocolo e que, entre 1715 e 1774, fez por destacar o Reino no plano intelectual e das artes.

Contudo, vale notar também que autores mais recentes vêem relativizando o peso e a validade de alguns desses pesados termos da nossa área. Para Richard Franko Goldman, em seu estudo de 1965 justamente intitulado "Harmonia na musica ocidental" (GOLDMAN, 1968), "não existem regras [prescritivas], mas apenas estilos" (GOLDMAN apud NATTIEZ, 1984, p. 268). Se ocupando do "estilo na música", Leonard Meyer (2000, p. 33-48) propõe a revisão de algumas hierarquias negando o caráter universal e absoluto de valores como "leis" e "regras". Para Meyer, "leis" são grandezas "trans-culturais" (até pouco tempo atrás se dizia "universais"), i.e., "leis" são determinantes físicos, psicológicos, cognitivos e perceptivos condicionados pelo sistema nervoso humano. Regras são "intra-culturais", i.e., não são universais e por isso mesmo constituem o nível mais alto das constrições estilísticas e o de maior alcance.

* * *

[57] HARMONIA FUNCIONAL: DIVULGAÇÃO DE RIEMANN OU TRAIÇÃO A RIEMANN? REFERÊNCIAS SOBRE O PORMENOR DO DUALISMO HARMÔNICO. Parafraseando Fubini (2002, p. 76-80) – que escreveu "*Los Élements de musique de D'Alembert*: divulgação de Rameau ou traição a Rameau?" – menciona-se aqui um pormenor que pode ilustrar o quanto *a teoria para a arte da harmonia está longe de ser um conjunto fixo e homogêneo*. Nossa *teoria*, como se sabe, compõe-se de registros interessados e parciais que, em permanente movimento, sofrem e causam *transformações* e *diferenças* de magnitudes diversas. Entrementes, um dos fatores que contribuem para a impressão de que lidamos com *conteúdos programáticos fixos e homogêneos* decorre do

fato de que, por vezes e mesmo sendo *essenciais*, as tais *transformações* e *diferenças* ficam astuciosamente escondidas sob *rótulos* que se conservam. A *conservação* de um rótulo ("baixo cifrado", harmonia "tradicional", "funcional", "riemanniana", "schenkeriana", "schoenberguiana", etc.) parece atestar a *adesão* a um determinado *partido* ou *referencial teórico*. Mas isso nem sempre se confirma. Tornando-se genérico demais e distanciado de suas *fontes*, um *rótulo* é capaz de camuflar *desvirtuações severas* provocadas por *apropriações* (*resignificações*, *reinvenções*) que se apresentam com aquelas *melhores intenções* das leituras *facilitadoras* ou *simplificadoras*.

Com a chamada "teoria funcional" se passa um fenômeno assim. O próprio *rótulo* acoberta a flagrante mutilação da "sólida base" que sustenta (ou *sustentava*) conceitos que Riemann nomeou como "funções tonais", "harmonia funcional", etc., pois "a teoria de Riemann, que encontrou inúmeros adeptos [...], foi despida de sua concepção dualista" (BRISOLLA, 1979, p. 16). Antes de uma mínima definição do que seria esta "concepção dualista" (que insiste em reaparecer em diversos momentos do presente estudo), podemos experimentar o quanto estamos ou não afastados de Riemann relendo algo deste controverso, e talvez estranho, "*Harmonischer Dualismus*" em um texto em que o próprio autor (RIEMANN, 1951, p. 34-35) discorre sobre a constituição dos acordes:

> Há séculos foi reconhecido e aceito pelos teóricos mais eminentes (Zarlino, Salinas, Rameau, Tartini, M. Hauptmann, Oettingen) [que o] acorde menor é constituído de modo inverso ao maior. *O acorde menor se compõe de uma primeira, uma terceira maior inferior e uma quinta justa inferior, assim como o acorde maior se compõem de uma primeira, uma terceira maior superior e uma quinta justa superior*:

Acorde maior	*sol*	quinta superior	*mi*	fundamental	Acorde menor
	mi	terceira superior	*dó*	terceira inferior	
	dó	fundamental	*lá*	quinta inferior	

> O acorde maior é um acorde superior, e o menor inferior; no primeiro, os sons se contam a partir do inferior e no segundo a partir do superior, empregando-se os símbolos já propostos por A. de Oettingen: + indica o acorde superior a nota marcada; º o acorde inferior a nota. Por exemplo:
>
> *dó*+ = o acorde de *Dó maior* acima de *dó* = { *sol* / *mi* / *dó* }
>
> º*mi* = o acorde de *lá menor* abaixo de *mi* = { *mi* / *dó* / *lá* }

Riemann *reiterou* (*modificou*, *refinou*) suas concepções em diversas oportunidades. Em um texto de aproximadamente 1900, tratando dos "valores estéticos da consonância maior e da menor", escreveu passagens como:

> As escalas naturais são a imagem invertida uma da outra (Fig. 2.39). [...] O sistema menor se revela oposto ao sistema maior. É absolutamente certo que a adoção destas duas escalas naturais dota a teoria do encadeamento dos acordes e a prática harmônica, de qualidades nobres de unidade e lógica. Com isso pode-se dizer que, a partir de Zarlino, os teóricos recorrem sempre a esta sólida base do sistema harmônico (RIEMANN, 1914, p. 124-125).

Em suma, o tal *sistema* (para alguns) ou *simulacro* (para outros) dos *harmônicos inferiores* é uma idealização que, apoiando-se nas propiedades ao mesmo tempo *intuitivas*, *especulativas*, *simbólico-culturais*, *matemáticas* e *geométricas* da *simetria,* busca justificativas "lógicas e unificadoras" para um dos mais sensíveis calcanhares-de-aquiles da culta teoria musical naturalista: a "tríade menor" (e logo também para a "escala menor" e para a "tonalidade menor"). Com isso – com o *rigoroso espelhamento* do supostamente natural *modo maior* – chegou-se a uma suficiente razão explicativa para a noção de "harmônicos inferiores" (também referida como: *dualismo harmônico, dualismo tonal, série harmônica descendente* ou *invertida, ressonância inferior,* etc.)

> Designa-se assim uma série descendente de sons harmônicos [*undetones*] apresentando entre eles os mesmos intervalos que a série ascendente de harmônicos superiores naturais [*overtones*]. Esta série não

> apresenta realidade física [...] e sua denominação pode prestar-se a confusões. Nela, a fundamental é um som que em vez de gerar todos os outros, é ele próprio gerado por cada um dos sons da série tomados isoladamente: a "fundamental" de uma série de harmônicos inferiores é, então, antes de tudo, um harmônico comum aos diversos sons que compõe a série. Assim [cf. FIG. 2.39], Dó^4 é o segundo harmônico de Dó^3, que é terceiro harmônico de Fá^2, que é o quarto harmônico de Dó^2, que é o quinto harmônico de Láb^1, etc. (CANDÉ, 1989, p. 122).

A adesão de Riemann ao "*Dualismus*" resulta, principalmente, dos vultosos esforços de três grandes nomes da teoria musical germânica: Moritz Hauptmann ("*Die Natur der Harmonik und der Metrik zur Theorie der Musik*", 1853), Hermann von Helmholtz ("*Die Lehre von den Tonempfindungen physiologische als Grundlage für die Theorie der Musik*", 1863) e Arthur Von Oettingen ("*Harmoniesystem in dualer Entwickelung*", 1866). Cf. Harrison (1994, p. 215-292), Mickelsen e Riemann (1977, p. 12-17). E, em plena segunda metade do século XIX (já chegando ao século XX), as preocupações destes autores – Hauptmann, Helmholtz, Oettingen e Riemann – com as razões de ser do "modo menor" são ainda repercussões daquele insolúvel debate, supra comentado, em torno da *insuficiência do monocórdio* como o único instrumento supostamente capaz de explicar *tudo o que se pode ou não fazer em música* (um subtema de um embate mais geral e profundo: a capacidade criativa *do homem* diante das forças generativas da *natureza*). Como se viu, esta questão pontual – a impossibilidade de uma *explicação racional* (i.e., *monocordista*) do velho e querido "acorde menor" –, ocupando as melhores mentes germânicas da época, tornou-se uma espécie de emblema das fricções que marcaram, desde os finais do século XVIII, a passagem do mundo moderno para o contemporâneo (do mundo da teoria musical barroco-clássica para a romântica; da imitação da natureza *fora de nós* para a escuta daquela natureza que está *dentro de nós*; etc.).

Partindo dos sucessos de Hauptmann e Helmholtz, o físico Arthur Von Oettingen (1836-1920) intervem nesse cenário com uma tese que, enfim, parece atender plenamente os anseios de Goethe – "é necessário partir de uma experiência em que o tom menor possa se apresentar de maneira igualmente original (como o maior)" (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p. 36). Conforme D'Indy (1912a, p. 140-141) e Palisca e Bent (2009), baseado na acústica e na matemática, este novo "*Harmoniesystem...*" (OETTINGEN, 1866) concede ao acorde menor o mesmo *status* gerativo que o acorde maior possui. Oettingen apoia-se na oposição lógico-retórica entre "ser" e "ter". As notas da tríade maior "são" sons harmônicos de uma fundamental comum. Por outro lado, as notas da tríade menor são fundamentais que "têm" um som harmônico em comum (p.ex., as notas *dó*, *mib* e *sol* têm *sol* como um som harmônico em comum). Os sons que "são" (o modo maior) estão em relação de "tonicidade" ("*Tonicität*") e o seu elemento em comum é chamado de "som fundamental". Os sons que "têm" (o "modo menor") estão em relação de "fonicidade" ("*Phonicität*") e o seu elemento em comum é chamado de "harmônico fônico". Desta lógica surge um sistema simétrico. Em Dó-maior a nota *dó* é chamada de "tônica". Em Dó-menor a nota *sol* é chamada de "*fônica*". O acorde cadencial com sétima menor nas relações de *tonicidade* (o modo maior) é "*sol-si-ré-fá*". Enquanto que, nas relações de *fonicidade* (o modo menor) o acorde que responde a tal função, segundo a mesma estrutura intervalar (3M-3m-3m) em sentido inverso (i.e, 3m-3m-3M) é: "*dó-láb-fá-ré*". Maior e menor mostram-se assim como universos espelhados.

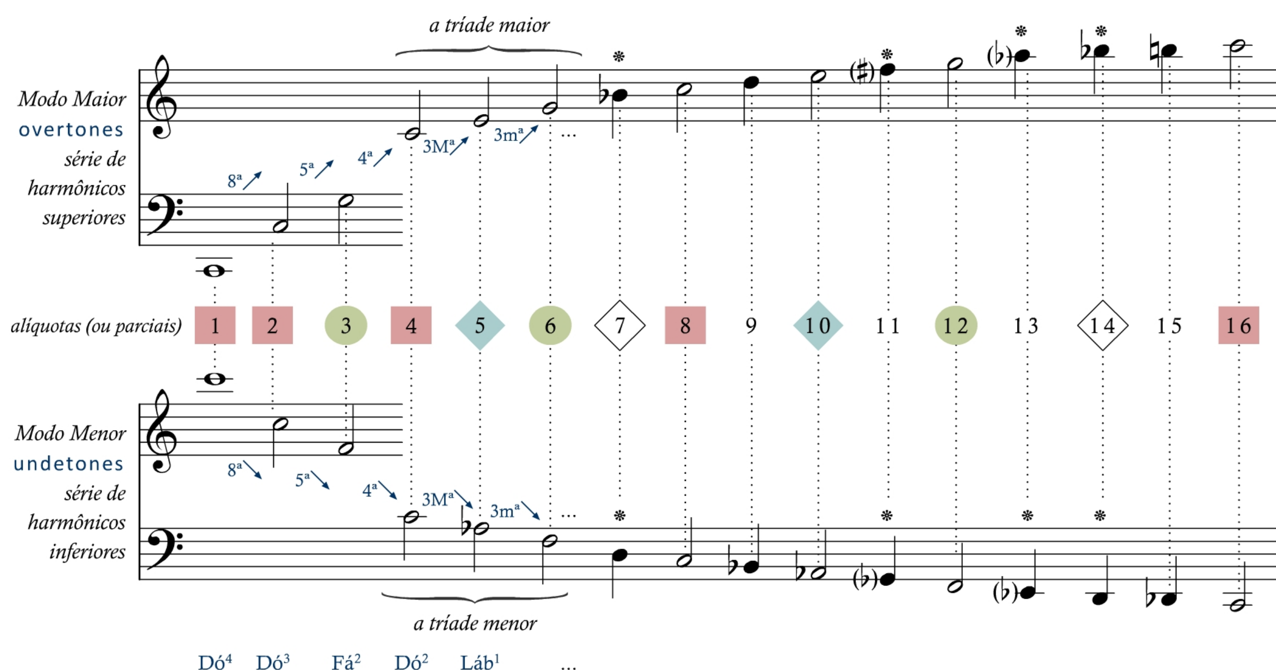
A princípio, o jovem Riemann defende tais noções dualistas (muito resumidamente mencionadas acima) em diversas oportunidades (como no artigo "*Die objektive Existenz der Undertöne in der Schallwelle*" publicado em 1875), mas, mais tarde, em 1905 publica o célebre "*Das Problem des harmonischen Dualismus*" revendo a natureza do seu posicionamento: o que realmente importa na questão dos "*undertones*" não é a sua fragilidade ou consistência científica, não é irrealidade físico-acústica do modelo especulativo, mas sim o fato de que, experimentando *sonoridades* ("*Klang*"), estamos expostos a sensações "psicologicamente reais" que atestam que o *modo maior é dotado de um caráter* e, por razão *simetricamente oposta,* o *modo menor é dotado de outro*. Sobre esta *outra* lógica dos "*undertones*" (que, em si mesma, deu margem para o seu abandono), importa notar que:

> Riemann não teve que provar a existência física dos *undertones* como suporte para a validação de seu pensamento harmônico. Para Riemann a realidade física da série harmônica é irrelevante. A realidade psicológica, não. Ele pode observar a série harmônica invertida como uma especulação teórica. "*Undetones*" [a tríade e o modo menor] não existem espontaneamente na natureza, mas existem em nossa psique. A adoção da possibilidade teórica da série harmônica invertida permite-nos exatamente a

> mesma observação que temos da série harmônica ascendente (*overtones*). As duas séries [...] são recíprocas [...] no que se referem às normas numéricas, intervalos e morfologia. Contudo diferem como dois mundos opostos em seu valor musical, o modo maior e o modo menor (LEVARIE e LEVY apud RAMIRES, 2001, p. 256).

Então, atento ao que é próprio ao *acorde menor*, Riemann defende "uma teoria", i.e., uma *representação* que, enquanto tal (enquanto *imagem de uma idéia*) não se confunde com *a idéia* de que "o que produz o tom menor é a nostalgia"; "o tom menor [...] contrái, concentra, impulsiona para o sujeito, sabendo ali encontrar o derradeiro canto de refúgio onde a mais adorável melancolia ama esconder-se" (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p. 41 e 44). Como informa Harrison (1994, p. 293-320), com reajustes e modificações diversas esta *escola lógico-interpretativa* foi adotada por diversos teóricos e professores austros-germânicos (Oskar Fleischer, Bernard Ziehn, Herman Schröder, Karg-Elert, etc.), chegando ao Brasil pelas mãos de músicos como Ernest Mahle (cf. BARROS, 2006). A FIG. 2.39 – redesenhada a partir de Rehding (2008, p. 189-193) – traz uma representação das séries harmônicas que delineiam o *sistema dualista* conforme o famoso viés defendido por Riemann (as notas assinaladas com asterisco não correspondem extamente as alturas do temperamento igual).

FIG. 2.39 - Uma versão do espelhamento simétrico entre as séries dos harmônicos superiores e inferiores



Alguns autores que abordam essa "falsa série de harmônicos inferiores" (PERSICHETTI, 1985, p. 174) e a questão do *"dualístico harmônico"* são: Bernstein (1993, p. 380-382 e 395-403), Brisolla (1979, p. 21-23), Burnham (1992), Christensen (2000, p. 16 e 41), Dahlhaus (1990, p. 59-63), D'Indy (1912a, p. 98-105), Harrison (1994), Jorgenson (1963), Klumpenhouwer (2006), Menezes (2002, p. 105; 2003, p. 92), Mickelsen e Riemann (1977), Nattiez (1984, p. 256), Oliveira e Oliveira (1978, p. 5 e 6), Ramires (2001, p. 38-48 e 251-261), Riemann (1899, p. 1-9; 1992) e Shirlaw (1917, p. 385-390; 1931).

* * *

58 DOS PRAZERES DA SIMETRIA E DO PRIMADO DA VISUALIDADE NA CHAMADA TEORIA DA HARMONIA FUNCIONAL. Na esquematização riemanniana que se apresenta na FIG. 2.14 (redesenhada a partir de BERNSTEIN, 2006, p. 798; HYER, 2006, p. 738; KOPP, 2002, p. 86-89; REHDING, 2008, p. 55; RIEMANN, 1951, p. 38-43 e SHIRLAW, 1917, p. 398-410) a controversa aparição da nota **fa#** sobre o **VII** grau de Dó-maior, gerando um acorde de **Bm** com função "~~D~~" (a chamada "dominante anti-relativa" ou "**Da**" em KOELLREUTTER, 1980, p. 26-27), é oportuna para comentar que, como se evidencia, a premissa

da *harmonia como simetria*, o gosto pelos *dualismos geométricos* custe o que custar, – ou ainda, "os prazeres da simetria" como já dizia Montesquieu naquele influente verbete "O Gosto" publicado no volume VII da *Encyclopédie* em 1757 – é um valor importante nas teorias austros-germânicas e, de modo especial, preponderante nas teorias de Riemann.

> A fachada de um prédio, um cenário, um templo, tudo isso deve ter simetria, que agrada à alma pela facilidade permitida ao olho de abarcar todo o objeto de uma só vez. Como um objeto que deve ser visto num só golpe de vista precisa ser simples, ele deve ser único e suas partes devem remeter-se ao todo; este é outro motivo pelo qual gostamos da simetria: ela compõe um todo. É da natureza que um todo seja algo completo; e a alma, que vê esse todo, não quer nele encontrar partes imperfeitas. Essa é mais uma razão para apreciar a simetria: o que se exige é uma espécie de ponderação ou equilíbrio: um edifício com uma única ala, ou com uma ala mais curta que a outra, é tão incompleto quanto um corpo com um só braço ou com um braço curto demais (MONTESQUIEU, 2005, p. 32).

Dualismos simétricos como os de Riemann são vistos (desde os tempos pitagóricos) como armações teóricas convincentes e *naturais.* Como argumenta Harrison em seu "dualismo e função" (1994, p. 16-42), tais recursos evidentemente não são exclusivos da "harmonia funcional riemanniana", antes se inserem numa vasta *cultura* de percepções, memórias, juízos e raciocínios na qual o pensamento simétrico-dualista é uma estratégia recorrente, ou mesmo algo subentendido, na organização dos aspectos da música ocidental. Nos termos de Harrison, em nossa arte e cultura "experimentamos a expediência da organização dualista, e achamos isso bom" quando falamos em termos de *melodia e harmonia*, *homofonia e polifonia*, *modal e tonal*. Imersos numa rede de dualismos ("*dual networks*") estamos acostumados com a comodidade rotineira das simplificações emparelhadas: *maior e menor* – uma espécie de "dualismo aboriginal: o Adão e Eva da função harmônica" (HARRISON, 1994, p. 17) –, *consonância e dissonância, autêntica e plagal, color e talea (altura e ritmo), dominante e subdominante, quarta justa ascendente e quinta justa descendente, sustenido e bemol,* etc.

Assim, quando Riemann se esforça para acomodar nossas "impressões e percepções das funções harmônicas" em eixos simétricos de "*repouso* (Tônica) e *movimento* (Subdominante e Dominante)" com seus respectivos satélites "relativos" ("*Parallelklänge*") e "anti-relativos" ("*Leittonwechselklänge*"), etc., esta "*Vereinfachte Harmonielehre*" (harmonia simplificada) se desenha a partir de uma *complexa* operação que conta um sofisticado pré-condicionamento *civilizador*. Uma estrutura de pensamento que nos predispõe a acreditar que, aquilo que pode ser visto como *duplo e simétrico* é uma *verdade simples*, *lógica*, *coerente, boa* e, em destaque na *esfera* artística, principalmente *bela.* Posto que, para platonistas de vulto, "a beleza pertence mais a vista do que ao ouvido" (FICINO apud TATARKIEWICZ, 2002, p. 154).

Em seu estudo sobre o *pensamento musical riemanniano*, Rehding (2008) chama atenção para esta valorização do *simetrismo harmônico* já na figura que escolhe para ilustrar a capa do seu livro: um desenho de Franz Schmitz de 1868 que mostra a fachada oeste da Catedral da cidade alemã de Colônia. A *Kölner Dom*, uma "gigantesca estrutura gótica medieval [a pedra fundamental data de 1248] que permaneceu incompleta até 1880" (REHDING, 2008, p. 3).


FIG. 2.40 - Fachada oeste da Catedral de Colônia

Considerando a *dimensão cultural* dessa associação (entre simetrismo arquitetônico e simetrismo harmônico musical), Rehding cita uma passagem, de 1888, em que o próprio Riemann mostra como sua preocupação com a *simetria* está associada ao problema da *apreensão*, *absorção* ou *assimilação estética* através de um *aprendizado* lógico, ordenado e gradual que facilite para "qualquer ouvinte" as "vantagens" de uma "participação" sincera e informada quando diante de uma situação de *usufruto* da arte musical.

Riemann propõe a seguinte comparação: um *visitante leigo* (não um arquiteto ou profissional da arte) diante da monumental *Catedral de Colônia* tem uma enorme vantagem sobre *qualquer ouvinte* da *Nona Sinfonia* de Beethoven (obra igualmente emblemática da gigantesca e complexa cultura *germânica*). O *visitante* – continua Riemann – pode gastar o tempo que for preciso para absorver em sua imaginação, *primeiramente*, a estrutura geral e depois, *gradualmente*, assimilar mais e mais detalhes. E assim, *logicamente*, a partir das *simetrias*, apreender a grande escala e depois a menor escala. Assimilar a figura simples e depois a figuração mais complexa, etc. No entanto, pondera Riemann *davincianamente*, "não é este o caso do *ouvinte*. A música não vai esperá-lo". Se o ouvinte não tiver êxito em *perceber* tudo imediatamente, perde a chance de uma melhor compreensão de uma passagem, perde a chance de apreender por comparação com a próxima passagem, etc. Tudo depende, portanto, de um entendimento claro de um grande número de detalhes pequeníssimos e da correta apreensão das relações desses detalhes uns com os outros. Assim, na apreensão da harmonia, as teses de Riemann solicitam algo daquilo que Moritz defendia, em 1787, para a observação da uniformidade e variedade dos grandes objetos arquitetônicos:

> Quanto mais for contemplada uma construção, tanto mais ela deve prender em si o olhar mediiante sua nobre conformidade a fins, e mediante a bela simetria de suas partes, fornecendo por meio do olho ocupação para a razão meditativa (MORITZ, 2007, p. 74-75).

É oportuno notar ainda – pela valoração nacionalista, filosófica e estética que, embutida nas teorias germânicas, nem sempre se revelam para nós outros, os *não alemães* que insistem em *apreender* a teoria da *harmonia tonal* – que nesta comparação, propositalmente ou não, Riemann faz uma espécie de alusão tácita a um texto de Goethe. Em um artigo de 1823, "*Von deutcher Baukunst*", Goethe (2005, p. 237-243) se mostra ufanista em relação ao reconhecimento italiano, espanhol e francês da denominada *arquitetura tedesca* ou *germânica* (cf. BENJAMIM, 2007, p. 164). Este artigo "*Sobre a arquitetura alemã"* traz uma citação do já mencionado "*Course d'architecture*" de 1675 do mestre francês Nicolas-François Blondel (1618-1686) que, reiterando "A Grande Teoria", afirma: "toda satisfação que sentimos em algo belo depende de que sejam observadas regras e medidas, nosso agrado somente é provocado por meio da proporção" (BLONDEL apud GOETHE, 2005, p. 237).

Posto estas considerações, é possível re-observar o desenho do **fa#** sobre o **VII** grau de Dó-maior na FIG. 2.14. "Nosso agrado" neste desenho talvez não seja "provocado" propriamente pelo *dado sonoro musical*, mas sim pela "proporção", pela "satisfação" das "regras e medidas" do simetricamente equilibrado construto de Riemann. A exegese de Cesare Ripa (1555-1622), o famoso autor da "Iconología" de 1593, ainda faz todo sentido aqui: "A *Simmetria* é uma correta proporção das coisas mensuráveis [...] que se achando igualmente distanciada dos dois extremos, nada se pode diminuir nem adicionar em ditas coisas sem cometer uma falta" (RIPA apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 307).

Até 1823, naturalmente, Goethe só pôde conhecer uma catedral inacabada e, assim, ainda "monstruosa", "desarmoniosa" como o poeta relata a sua visita: "não quero negar que a visão externa da Catedral de Colônia suscitou em mim certa apreensão que eu não saberia expressar em palavras [...] esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana". Mas, nesse mesmo artigo, Goethe descreve o seu "prazer na contemplação" das novas cópias litográficas com as "imagens" da catedral que, "com os esforços de jovens homens de um modo de pensar patriota", tornavam-se, enfim, acessíveis a todos: agora "o público pode desfrutar com sincera participação das vantagens que me foram concedidas desde os 13 anos" (GOETHE, 2005, p. 240). E, com termos semelhantes aos que Riemann usaria, Goethe fala do seu prazer em contemplar tais *imagens*: "era para se ter diante dos olhos e reconhecer comodamente, em primeiro lugar, o surgimento do tipo [...] a seguir, a sua mais elevada altura e, por fim sua diminuição".

Outro texto substancial no qual Riemann reelabora o mesmo argumento, prescrevendo agora a "estrutura simétrica dos períodos de oito compassos", pode ser lido no momento em que apresenta "o propósito" do seu tratado sobre *composição musical* e *teoria das formas musicais*: "A imagem visual existe já desde o princípio em sua totalidade [...]. A imagem sonora, em troca, vai produzindo-se sucesivamente e só existe em nosso espírito [...] assim, a obra não existe nunca em sua totalidade [...] ao seu final [...] tudo já se desvaneceu" (RIEMANN, 1943, p. 18).

Em suma, este aparte visa destacar o seguinte aspecto: os *desenhos* de Riemann estão comprometidos com a solução do *problema* aparentemente *insolúvel* da *condição volátil da música.* Comprometidos com a "incapacidade humana" da plena *absorção* estético-musical. Comprometidos com os meios de *facilitação* de uma *fruição* lógica e, assim, correta, verdadeira, gradual, ordenada e, principalmente, passível de ser educada *racionalmente*. E para esse fim toda lei *geométrica* parece contributiva. As *leis* geométricas são *acontextuais*, atendem princípios racionais ditos universais (princípios "da identidade", "da não contradição", "do terceiro excluído", "da razão suficiente", "de causalidade", como define CHAUÍ, 2006, p. 67). Os compostos simétricos se auto-justificam, se auto-organizam autonomamente, são validos em si mesmo, independentes de suas relações com o *meio*, são inatos. No *simetrismo harmônico* a máxima de que "a validade de um conhecimento é em grande parte separável de sua gênese" (DAHLHAUS, 2003, p. 125) parece realmente fazer sentido.

Nas esquematizações riemannianas os efeitos dinâmicos decorrentes da interação das chamadas *funções harmônicas* (**Sr ⇆ S ⇆ Sa=Tr ⇆ T ⇆ Ta =Dr ⇆ D ⇆ Da**), remodelando e atualizando a velha "cadeia de terças" *naturais* (FIG. 2.4) que aprendemos com a teoria ramista **(ré ⇆ fá ⇆ lá ⇆ dó ⇆ mi ⇆ sol ⇆ si ⇆ ré ⇆ fa**), são descritos como propriedades geométricas do espaço-tempo, que alimentam (e são alimentadas) por aquela *analogia do movimento* (ROWELL, 2005, p. 166-168) e/ou por aquela *metáfora das caminhadas rousseaunianas* (ROUSSEAU, 2008). Com isso podemos garantir apreensões lógicas de roteiros ordenados, simples e belos do tipo: saímos de **T**, passamos por **Tr**, daí seguimos para **S** e logo adiante passaremos por **Sr**, de onde chegaremos em **D** que, com efeito (*dedutivamente*, *naturalmente*), nos levará ao repouso no próximo espaço-tempo **T**.

Contudo, sabe-se que tais teses *lógico-geométricas* de Riemann nunca foram totalmente aceitas. Vale lembrar que, já naqueles anos de 1901 e 1905 o teórico alemão Georg Capellen (1869-1934) criticava, em calorosos debates que marcaram a teoria austro-germânica na viragem para o século XX, esta "obsessão pelas simetrias" diversas com as quais Riemann tentava controlar as variáveis do *sistema tonal*. Cf. Bernstein (1993, p. 387-391; 2006, p. 800-802) e Rehding (2008, p.18).

Esta questão da condição *volátil da música* (e em especial da *música instrumental*) é uma história longa e interessante que não será rememorada aqui. Sua permanente *imparmanência*, sua condição passageira, momentânea e morredoura possui vários registros na história da cultura européia. Entretanto, esta dificuldade peculiar lembrada por Riemann, ficou bem gravada nas palavras de ninguém menos do que o gigante Leonardo da Vinci (1452-1519). Palavras *tecnicamente reproduzidas* em todo o mundo ocidental/ocidentalizado pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) em meados da década de 1930:

> A superioridade da pintura sobre a música existe pelo fato de que, a partir do momento em que ela é convocada para viver, inexiste motivo para que venha a morrer, como ao contrário, é o caso da pobre música... A música se evapora depois de ser tocada; perenizada pelo uso do verniz, a pintura subsiste (Da VINCI apud BENJAMIM, 1975, p.27).

Este *comentário* de Leonardo aparece em seu "*Trattato della pittura*", escrito entre aproximadamente 1490 a 1517, mas só impresso em 1651. No "*Tratado...*", Leonardo defende que a pintura tem incontestável superioridade sobre todas as artes (a comparação não é só com a música), argumentando que "a pintura é a única arte imprescindível para o desenvolvimento do *conhecimento científico da natureza*" (LICHTENSTEIN, 2005, p. 17). Nesse contexto Leonardo implica a música em diversas menções de teor semelhante ao que conhecemos através do representativo fragmento escolhido por Benjamin. Conforme Siqueira de Freitas (2007), Leonardo

> recorre ao tempo para demonstrar a superioridade da visão sobre a audição. [...] Esse posicionamento em defesa da superioridade da pintura sobre a música pode ser explicado historicamente pelo fato da pintura, na Idade Média, ser considerada menos nobre que a música [...]. Defendendo a visão como o mais importante dos sentidos Da Vinci se esforçou para mostrar que a pintura também obedece a um rigor da ciência das proporções e dos números, além de não estar tão presa ao tempo como é o caso da música (SIQUEIRA DE FREITAS, 2007, p. 33).

Se Leonardo está mesmo certo, se a "visão" é mesmo "o mais importante dos sentidos", coisa com a

qual Riemann parece estar de acordo, cabe então tentar *desenhar* as *leis* que regem a harmonia. De resto – como dizia o heraldista e jesuíta francês Claude-Francois Menestrier (1631-1705) em um capítulo que chamou de "*Philosophie des images*" em 1683: "Todas as artes e as ciências não operam senão com imagens [...] sendo todas as ciências figuras e expressões ideais de algo que não conhecemos. A filosofia tem assim suas imagens nas noções. A medicina não é senão imagem da constituição interna e externa do corpo humano. A matemática, sendo uma ciência demonstrativa, só consiste de imagens. [...] A poesia [...] é criadora de imagens" (MENESTRIER apud TATARKIEWICZ, 1991, p. 307). E a *ciência funcional* para a arte da harmonia, como se *vê*, não fica muito atráz. Contudo, para efeito de relativização vale citar um texto em que, tratando dos elementos da estética musical, o próprio Riemann contra-argumenta:

> Não podemos representar, em um primeiro momento, como o músico chega a compreender ou também a guardar até certo ponto em sua memória o labirinto de uma composição [...] na qual os sons se sucedem e se superpõem em milhares de fórmulas diversas e passageiras. O ouvido se manifesta aqui superior ao olho, posto o número de sensações diversas que é capaz de perceber distintamente em um espaço de tempo muito curto (RIEMANN, 1914, p. 101).

* * *

[59] Cf. Riemann, 1952, p. 105-107. Em sua revisão Shirlaw (1917, p. 400) traduz *Leittonwechselklänge* como "*leading-tone-change-klangs*". Conforme Gjerdingen (1990, p. xiii), em lugar das cifras do tipo <S ou S> são correntes também cifragens que empregam a letra "**L**" de *Leittonwechselklänge***.** Em *Dó-maior*, o conjunto de cifras com a letra "**L**" apresenta-se como: **Tl** (**Em**:, a chamada *tônica anti-relativa*), **Sl** (**Am**:, a *subdominante anti-relativa*) e **Dl** (**Bm**: a *dominante anti-relativa*). Em *Dó-menor*, o conjunto devidamente *invertido* traz: **tL** (**Ab**:, o acorde ou *região* de **bVI**), **sL** (**Db**:, o acorde ou *região de sexta napolitana*) e **dL** (**Bb:** o acorde ou *região* de **bVII**).

Gjerdingen (1990, p. xiii) e La Motte (1993, p. x-xiii; 287-289) informam que o termo *Gegenklang* (literalmente *acorde de contraste*) é um equivalente complementar ao termo *Leittonwechselklänge.* Assim, **Tl** equivale a **Tg** (**Em**:, *tônica anti-relativa* **Ta**); **tL** equivale a **tG**, etc. As funções principais no modo menor receberam de Riemann cifras do tipo **ºT**, **ºS**, **ºD** e, segundo La Motte (1993, p. 74), o sistema de notação que diferencia o menor através do emprego das letras minúsculas (**t, s, d**) foi proposto pelo compositor e professor alemão Wilhem Maler (1902-1976) em seu "*Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*" de 1931. Nos manuais em língua inglesa podemos encontrar ainda o **Tc** ("*Tonic correlative*" para **Em**:, a nossa *tônica anti-relativa*) como se observa, p. ex., na detalhada carta de nomenclaturas e cifragens *riemannianas* que Carl William Grimm (1863-1952) publicou em 1906 em seu "*An essay on the key-extension of modern harmony*" (GRIMM, 1906b, p. 20).

Em Mickelsen e Riemann (1977, p. 90-91) encontra-se a informação de que o uso pioneiro das cifras riemannianas na *jazz theory* ocorreu com a publicação de um "*Jazz-Hamonielehre*" de Alfred Baresel em 1953. Conforme o supra-citado, para uma referência de nomenclaturas e cifragens ditas *funcionais* em português do Brasil ver: Bittencourt (2009), Brisolla (1979), Corrêa (2006, p. 218-219), Koellreutter (1980), Menezes (2002, p. 428-431) e Oliveira e Oliveira (1978). As cifras *funcionais* empregadas pelo professor e compositor Ernest Mahle encontram-se reproduzidas no estudo de Barros (2005, p. 213-215).

Vale a ressalva de que as cifras do tipo **Dm**, **F**, **Am**, etc. (assim como as cifras de graus: **ii**, **IV**, **vi**, etc.), não pertencem ao conjunto de cifras proposto por Riemann. Aparecem nessas figuras para estimular aproximações e comparações com cifragens de outras culturas teóricas.

* * *

[60] DA NÃO HOMOGENEIDADE DAS CIFRAGENS FUNCIONAIS. Salientando que as teses da chamada "harmonia funcional" – o "paradigma dominante para a análise harmônica na Alemanha desde os finais do século XIX" – não são propriamente um *corpus* homogêneo e inalterável, Mickelsen elabora, em um capítulo dedicado ao mapeamento dos "sucessores de Riemann", o quadro reproduzido com adaptações na FIG. 2.41 (a partir de MICKELSEN e RIEMANN, 1997, p. 94). O quadro mostra as transformações que os símbolos propostos por Riemann para sinalizar as "funções primárias" foram sofrendo nas mãos de alguns teóricos desta não propriamente homogênea "harmonia funcional" ao longo do século XX.

FIG. 2.41 - Comparativo das transformações que as cifras analíticas para as funções primárias foram sofrendo em alguns trabalhos pós-Riemann, conforme Mickelsen

	em Dó-maior:					em Lá-menor				
	Fm IVm	**F** IV	**C** I	**G** V	**Gm** Vm	**D** IV	**Dm** IVm	**Am** Im	**Em** Vm	**E** V
1893 | Hugo RIEMANN *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*	**ºS**	**S**	**T**	**D**	**$D^{3>}$**	**$S^{m<}$**	**ºS**	**ºT**	**ºD**	**D+**
1944 | Hermann GRABNER *Handbuch der Harmonielehre praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz*	**ºS**	**S**	**T**	**D**	**ºD**	**⁺S**	**ºS**	**ºT**	**ºD**	**D**
1940 | Hugo DISTLER *Funktionelle Harmonielehre*	**$S^{>}$**	**S**	**T**	**D**		**S^{+}**	**S**	**T**	**D^{o}**	**D^{+}**
1927 | Richard EIDENBENZ *Dur- und moll-problem und Erweiterung der tonalität*	**ºS**	**ºSv**	**T**	**D**	**Dv**	**ºSv**	**ºS**	**ºT**	**Dv**	**D^{+}**
1928 | Ernest KIRSCH *Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen: ein Beitrag zur Theorie der Relationen der musikalischen Harmonie*	**ºS**	**S**	**T**	**D**	**◦D**	**+S**	**◦S**	**◦T**	**◦D**	**+D**
1951 | Friedrich NEUMANN *Synthetische Harmonielehre*	**ºS**	**⁺S**	**⁺T**	**⁺D**	**ºD**	**⁺S**	**ºS**	**ºT**	**ºD**	**⁺D**
1931 | Wilhelm MÄLER *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*; 1960 | Dietran SCHUBERT *Satzlehre*; 1957-59 | Wilhelm KELLER *Hadbuch der Tonzatzlehre*	**s**	**S**	**T**	**D**	**d**	**S**	**s**	**t**	**d**	**D**
1954 | Arnold SCHOENBERG *Structural Functions of Harmony*	**sd**	**SD**	**T**	**D**	**v**	**SD**	**sd**	**t**	**v**	**D**
1927 | Hermann ERPF *Studien zur Harmonie- und Klangtecbnik der neueren Musik*	**$D_{\circ}$**	**D_{+}**	**+T**	**D^{+}**	**D°**	**D_{+}**	**$D_{\circ}$**	**$_{\circ}T$**	**D°**	**D^{+}**
1921 | Gustav BUMCKE *Harmonielehre*		**U**	**T**	**D**						
1932 | Hugo KAUDER *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*		**+G**	**+T**	**D**			**-D**	**-T**	**-G**	
1931 | Sigfrid KARG-ELERT *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*	***c***	***C***	***T***	***D***	***d***	**ძ**	**ᗡ**	**ꓕ**	**Ɔ**	**ɔ**
1908 | Georg CAPELLEN *Fortschrittliche Harmonie- Und Melodielehre*	**$L_{\circ}$**	**L**	**M**	**R**	**$R_{\circ}$**	**L**	**$L_{\circ}$**	**$M_{\circ}$**	**$R_{\circ}$**	**R**

[61] DA VOCAÇÃO PRESCRITIVO-LEGALISTA NA TEORIA FUNCIONAL: "LEIS TONAIS" E HARMONIA. Conforme é possível entender em Oliveira e Oliveira (1978, p. 7), Brisolla (1979, p. 16, 2006, p. 10) e Koellreutter (1980, p. 3), que são autores que empregam tal "legislação", a origem da noção de "cinco leis tonais da harmonia funcional" – que, salvo melhor juízo, não se acham propriamente *promulgadas* em Riemann – teria sido uma sistematização (*aperfeiçoamento* e ou *simplificação*) do conjunto de idéias riemannianas efetivada por Max Reger (1873-1816), ex-aluno de Riemann, e ou por Hermann Grabner (1866-1969), ex-aluno de Reger. Hermann Grabner publicou trabalhos importantes sobre o tema que continuam sendo comercializados: "*Regers Harmonik*" (1920); "*Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse*" (1923); "*Die wichtigsten Regeln des funktionellen Tonsatzes*" (1935) e, em 1944, publicou seu "*Handbuch der funktionellen Harmonielehre*". Sobre Grabner e sua proposta de "simplificação" da teoria das funções harmônicas ver Harrison (1994, p. 302-308).

Seja como for, em Oliveira e Oliveira (o primeiro destes três livros de "Harmonia Funcional" a ser publicado naquela São Paulo dos finais da década de 1970) podemos ler que:

> O sistema de Koellreutter bem mais simplificado do que o de H. Grabner [...] tem como base a divisão do campo harmônico em cinco leis tonais, o que, segundo o próprio mestre [Koellreutter], foi feito independentemente da idêntica divisão elaborada por Max Reger. [...] Segundo o esquema do Prof. Koellreutter é que desenvolvemos o nosso trabalho (OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1978, p. 7).

Em Koellreutter (1980), as "cinco leis" recebem a seguinte redação:

> *1ª lei tonal*: Todos os acordes da estrutura harmônica relacionam-se com uma das três funções principais: Tônica, Subdominante e Dominante (T, S, D).
>
> *2ª lei tonal*: Os acordes têm o significado harmônico daquela Tônica, Subdominante ou Dominante da qual são vizinhos de terça.
>
> *3ª lei tonal*: Todos os acordes da estrutura harmônica podem ser confirmados ou valorizados por uma Dominante ou Subdominante própria.
>
> *4ª lei tonal*, dilatação da tonalidade (acordes alterados): Qualquer acorde pode ser seguido por qualquer outro acorde.
>
> *5ª lei tonal*: Mudança de função de um mesmo acorde significa mudança de tom.

Esta esperançosa "4ª lei tonal" em Koellreutter ("lei" que, ao pé da letra, questiona a própria necessidade de toda e qualquer "lei" da harmonia), requer uma investigação um tanto labiríntica. Ao início daquele artigo "*Musikalische logik*" que publicou em 1872, Hugo Riemann (sob o pseudônimo de Hugibert Ries) refere-se a esta famosa máxima nos seguintes termos:

> [...] tendo em conta a liberdade cada vez maior da pratica harmônica moderna e a concepção crescente de que qualquer acorde pode seguir qualquer outro acorde, meu propósito é o de demonstrar que existe um limite bem definido para esse tipo de capricho [ou *arbitrariedade*]. Esse limite não deve ser procurado em outra coisa senão no sentido lógico dos vários graus da escala (RIEMANN, 2000, p. 101).

E em nota de rodapé, Riemann (2000, p. 121) informa: "esse comentário alude aos aclamados sistemas harmônicos de Weitzmann (1860) e Laurencin (1861)". Rehding (2008, p. 46) esclarece: a rigor, em seus diferentes escritos "somente Weitzmann" (e não Laurencin) é que alega "que qualquer acorde pode seguir qualquer outro acorde". E Damschroder (2008, p. 316) notifica que, a ponposa frase "*Einem consonirenden Accorde kann jeder andere consonirende Accord folgen*" (qualquer acorde consonante pode seguir qualquer outro acorde consonante) encontra-se de fato na página 19 do "*Harmoniesystem*" publicado em 1860 pelo teórico e musicista alemão Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880).

Entrementes, ao início de seu estudo sobre as *funções harmônicas na música cromática*, Harrison (1994, p. 1) informa que o célebre *dictum* tem sua autoria supostamente atribuida ao compositor, organista e professor alemão Max Reger (1873-1916). Tal atribuição aparece em um ensaio de Herman Grabner, de 1920, intitulado "*Regers Harmonik",* no qual Grabner declara que anotou a frase em uma das aulas que teve com Reger. O próprio Reger, no entanto, atribuia a autoria do *dictum* ao compositor Franz Liszt (1811-1886). Daí a *máxima* ser conhecida também como a "lei de Liszt". Harrison informa então que, apesar de

não ter sido possível localizar a frase nos escritos de Liszt, uma conexão entre Liszt e uma colocação similar pôde ser encontrada em um *ensaio* de Weitzmann, dedicado aos quebra-cabeças da harmonia lisztiniana, publicado também em 1860 no periódico "*Neue Zeitschrifi für Musik*" (n. 51, p. 17). Nesse *ensaio,* Weitzmann escreve algo que poderia ser traduzido nos seguintes termos: "sempre pode ser demonstrada uma conexão ou um relacionamento interno entre duas tríades consonantes conectadas por meio de uma condução de vozes natural".

Declarações do tipo estavam em pauta. Uma encontra-se numa passagem, datada de 1871, em que Tchaikovsky (2005, p. 135-136) contrapõe as "leis da harmonia" aos "desvios" sempre possíveis "desde que a condução de vozes seja bem realizada". No "*Harmonielehre*", datado de 1911, Schoenberg faz uma alusão a esta espécie de *frase da moda* quando, comentando encadeamentos "de afinidade mais longíngua", escreve: "E, se se encadeiam imediatamente [os acordes de **Dm** e **Db** no exemplo 168d do "*Harmonielehre*"], chega-se bruscamente àquela fronteira onde se diz: todos os acordes poderão encadear-se entre si" (SCHOENBERG, 2001b, p. 340). Assim, seja de quem for a autoria, importa destacar que o grandíloquo *dictum* caiu nas graças dos eruditos interessados em promover uma estética modernista para as artes do século XX. Bom registro dessa tendência libertária se encontra no "*Treatise on Harmony*" que o poeta, músico e crítico norte-americano Ezra Pound (1885-1972) escreveu em 1924. Enfatizando suas preocupações para com a *métrica*, Pound assume o *dictum* como uma espécie de *leitmotiv* que reaparece em momentos chaves do seu texto: "Qualquer série de acordes pode seguir quaisquer outra. Desde que o correto intervalo de tempo seja descoberto"; "Qualquer acorde pode ser seguido por qualquer outro"; "Não existem dois acordes que não possam se seguir um ao outro" (POUND, 1927, p. 14, 20, 23). Mais recentemente, Scruton (2010, p. 115) não perde a oportunidade de reescrever a sentença: "na polifonia wagneriana qualquer acorde pode levar a qualquer outro, contanto que suas vozes possam se mover do primeiro para o segundo por semitons"

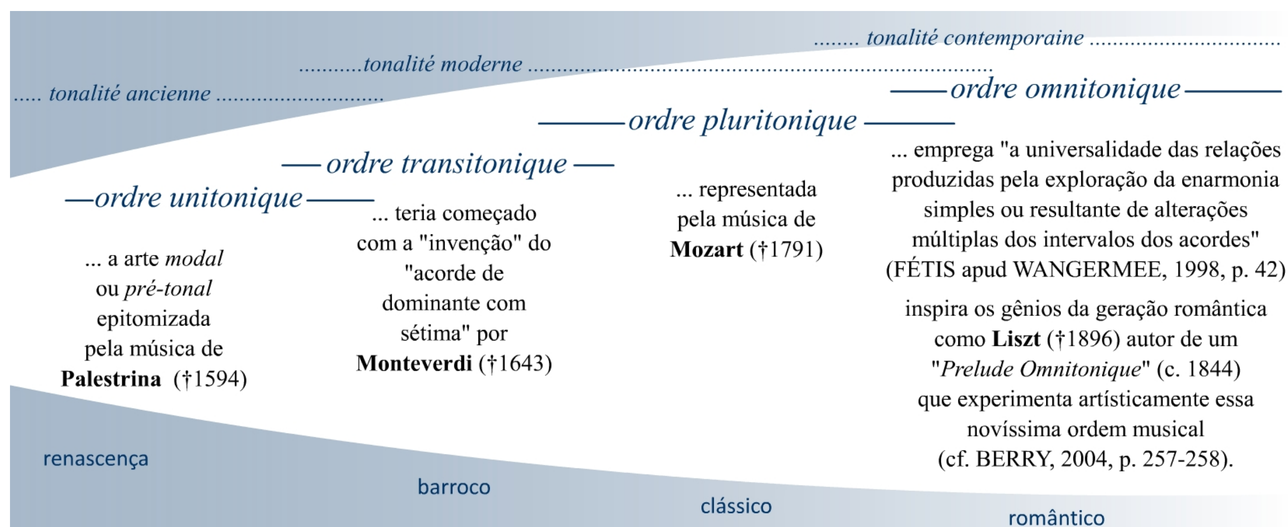
De modo geral, vale também notar que tal idéia de "leis" instrucionais evocada pela *escola funcional de São Paulo* possui precedentes reconhecidamente ilustres. Um é aquela conhecida esquematização pedagógico-progressiva das "espécies" empregada pelo bom iluminista Johann Joseph Fux (1971) em seu "*Gradus...*" de 1725. Outro precedente é a mencionada tese das "*quatre ordres*" da tonalidade defendida por Fétis e cuja importância é sublinhada em diversos estudos (cf. ARLIN, 1972-1973, p.111-112; BERRY, 2004, p. 253-257; CHRISTENSEN, 1996, p. 50-53; DAHLHAUS, 1990, p. 12-13; DAMSCHRODER, 2008, p. 174-176; MENDES, 2001, p. 1; MICKELSEN e RIEMANN, 1977, p. 186; MÓRICZ, 1993-1994, p. 405-416; SASLAW, 1992, p. 360; SHIRLAW, 1917, p. 335-351; SIMMS, 1975; WANGERMEE, 1998, p. 42-45 e WASON, 1995, p. 104). O compositor, professor e musicólogo belga François-Joseph Fétis (1784-1871) é um personagem obrigatório nos estudos da harmonia, pois como se sabe (cf. CHRISTENSEN, 1996, p. 38; NATTIEZ, 1984, p. 335), por um bom tempo, coube a ele o mérito de ter sido "o primeiro" a empregar o celebre vocábulo "tonalidade" (Fétis usa o termo em seu "*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*" concluido em 1816, mas publicado apenas em 1844). Tal *primazia* está hoje contestada por uma aparição anterior, numa publicação de 1810 do historiador, pedagogo e teórico musical francês Alexandre-Étienne Choron (1771-1834). Em seu levantamento de definições para o termo "tonalidade", Corrêa (2006, p. 23) informa que, no entanto, segundo Dahlhaus, o pioneiro no uso do vocábulo teria sido o crítico musical, compositor e editor francês François-Henri Castil Blaze (1784-1857), cf. Hyer (2006, p. 729-730). Seja como for, Fétis, que se auto-definia como um "harmonizador por instinto", manifestou sua vocação prescritivo-legalista em passagens que se tornaram emblemáticas na história da nossa disciplina:

> Muitas pessoas, dotadas de espírito filosófico, compreenderam que a doutrina exposta em minha obra não é outra coisa senão a revelação do segredo da arte, a lei fundamental sem a qual as obras dessa arte, produzidas de há quase quatro séculos a essa parte [1844], não existiriam (FÉTIS apud NATTIEZ, 1984, p. 257).

Importa reiterar – com Nattiez (1984, p. 256) – que "o imenso mérito" do romântico Fétis foi o de "recusar a basear a harmonia numa lei natural". Tais "leis" são *intra-sistêmicas*, i.e., são "leis de arte", "leis do ofício da harmonia" (e não "leis" fisicalistas, matematicistas que elevam a "série harmônica" à condição de paradgma científico, universal e transcendental). As harmonias são regidas pelas "leis" do homem e seus "segredos" decorrem das práticas culturais. Com isso, mais tarde, mas nessa mesma linha, um musicólogo e

professor como o francês Oliver Alain (1918-1994) poderá dizer: "compreender a história da harmonia é tentar encontrar as diferentes etapas da audição no Ocidente" (ALAIN apud COSTA, 2005, p. 319). O argumento cultural-historicista de Fétis – que, um tanto supervalorizado, é ainda vigente em alguns projetos pedagógicos – é o de que o *desenvolvimento* da harmonia tonal européia se deu conforme a sucessão das "ordens" esquematizada na FIG.2.42.

FIG. 2.42 - Visualização esquemática das "*quatre ordres*" da tonalidade propostas por Fétis



Revisando os usos e sentidos do termo "*tonalidade*" para teóricos do século XIX (tais como Fétis, Choron, Castil Blaze, Helmholtz, Sechter e Riemann), Wason (1995, p. 102-111) destaca ainda o conjunto de ensaios reunidos justamente sob o título geral de "*Das Gesetz der Tonalität*" (literalmente "*A lei da tonalidade"*) publicados entre 1888 a 1890 pelo maestro, pianista, musicólogo e professor austríaco Josef Schalk (1857-1900). Schalk foi um ardente wagneriano e nestes ensaios expôs uma concepção da teoria da harmonia referenciada nos ensinamentos de seu célebre professor, o compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896). Inclusive por conta desta "*Das Gesetz*" ("a lei"), Bruckner referia-se ao ex-aluno Schalk como "*Herr Generalissimus*".

* * *

[62] A figura "Esquema do centro tonal 'Dó'" de Koellreutter (1980, p. 30) ou as diversas esquematizações elaboradas em Grimm (1906b) trazem modelos geométricos mais interessantes e detalhados. Tal crença nos poderes da representação geométrica (fixa, exata e conhecida) possibilitou o desenvolvimento de instrumentos impressos (i.e., inevitavelmente *fixos* e *pré-determinados*) como o "Ábaco" de Brasil E. Rocha Brito (KOELLREUTTER, 1980, p. 67-73) e o "Calculador de harmonia funcional" de Oliveira e Oliveira (1978). As diversas "tabelas mágicas" deste tipo já foram suficientemente criticadas por Marden Maluf (in SCHOENBERG, 2001b, p. 230-231), no entanto, descontando-se o incoveniente das geometrizações exageradamente prescritivas, vale a ressalva de que as *representações*, *demonstrações, argumentações* ou metáforas *geométricas* são recursos descritivos, não necessariamente ingênuos, que, como se sabe, acompanham toda a tragetória empírico-pedagógica da arte musical ocidental desde os remotos tempos pitagóricos. Adiante veremos que estes "esquemas" da chamada "harmonia funcional" pertencem a uma longa linhagem de "representações gráficas do espaço tonal" (cf. FIG. 7.9) na qual se destacam traçados de teóricos de vulto como: Leonhard Euler, Georg Joseph Vogler, Gottfried Weber, Arthur von Oettingen, Otakar Hostinský, Hugo Riemann, Donald Francis Tovey, Hermann Erpf e Arnold Schoenberg.

* * *

[63] DA PRIMAZIA DA QUINTA: AURA DE PERFEIÇÃO E A ANTIGA MÍSTICA DA EXCELÊNCIA INCONTESTÁVEL. A imagem do "triângulo sagrado (dó-sol-dó)" (GRABÓCZ, 2007, p. 7) cifra a mencionada tradição *pitagórica-platônica* dos "honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cavilhas" (PLATÃO, 1990, p. 346). Tradição aritmológica e cosmogonista que, repensada ao longo do processo de cristianização, influi sobremaneira na teoria musical ocidental e – como um "princípio

transcendente" (NATTIEZ, 1984, p. 261-263) ou como um emblema dos "universais musicais" (LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 321-323) –, ainda repercute na hierarquia funcional moderno-contemporânea das progressões e vizinhanças da harmonia tonal.

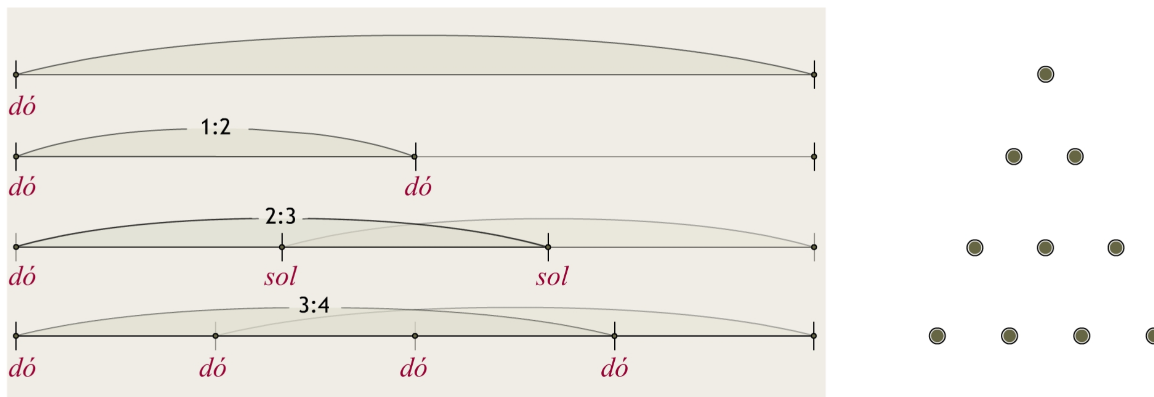
Nessa antiga tradição as propriedades e capacidades *harmonizadoras* da "quinta" são incontáveis e, com o auxilio da revisão de Mattéi, podem ser minimamente mencionadas aqui. Entre os pitagóricos e os neoplatônicos, a *quinta* (o *cinco* ou a *pentada*) "ocupa um evidente papel *cósmico*" (*cosmos*: conveniência, organização, ordem e beleza ao universo), "ocupa, com efeito, o primeiro nível":

> O cognome *pente gamos* ("número nupcial") diz respeito à comunidade [*koinonía*] que [a quinta] instaura entre o primeiro par, feminino, dois e o primeiro ímpar, masculino, três. [A quinta foi chamada de] "reconciliação e diferença", "aquela que preside às zonas cósmicas", "a que governa os ciclos" [e foi associada a] "Afrodite" [a deusa do amor, ideal de beleza, a divindade que com facilidade cativa]. [...] Plutarco lhe atribui o papel de divisor de toda a natureza nas suas repartições (5 sentidos, 5 dedos, 5 partes do mundo, 5 intervalos harmônicos, 5 círculos celestes, etc.) [....] e conclui [...] observando que os antigos tinham o costume de dizer "quintar" (*penpásasthai*) em lugar de "contar" (*arithmésasthai*). [...] Platão concorda o destino da alma com o número cinco e a periodicidade do *cosmos* [...] intuição que justifica a teoria da *alma-harmonia*, da qual falam tanto Platão (*Fédom*, 85 e-86d) quanto Aristóteles (*Da alma*, I, 4, 407b; *Política*, VIII, 5, 1340b). [...] a teoria do retorno ao mundo, em que consiste precisamente o conhecimento e a purificação da alma, só pode obedecer à potência do cinco, do qual já sabemos, pelo ciclo regular das rotações do pentágono estrelado pelo ciclo harmônico das quintas, que comanda o movimeno do *cosmos*.
>
> Cinco é, para os pitagóricos, o número do retorno de todas as coisas e, em primeiro lugar, da alma sobre si mesma. Também os neoplatônicos qualificarão a quinta de número esférico, associando-a sistemáticamente ao número da alma. [...] A quinta é o primeiro número esférico que reproduz a si mesmo, é a representação aritmética do universo [...] representa a multiplicidade das combinações geométricas e físicas imanentes às transformações de todas as coisas [...] daí o papel do cinco na formação do pentagrama (espaço) e da gama natural [...]. Na linha direta desta tradição que se compreenderá a introdução, por Aristóteles, no seu tratado *Do céu*, de uma *quinta-essência*, o "éter", identificada com o "curso incessante" do céu e com a natureza sutil da alma; esta teria, assim, tomado o novo nome de *endeléchia*, "quer dizer, uma espécie de movimento contínuo e eterno". [A quinta] comanda os ciclos dos nascimentos e dos renascimentos [...] está associada à justiça, em virtude de suas propriedades de partilha e da repartição igual no universo [...] esse "acorde de quinta" [...] aclopa o ímpar e o par, a tríada e a díada, o macho e a fêmea. [...] Compreende-se assim que [a quinta] seja chamada de "justiça" (*Diké* e *Dikaiousune*), "justiça distributiva" (*némesis*, de *némein*: partilhar), ou ainda "aquela que ocupa o céu" (*cycliuchos*) (MATTÉI, 2007, p. 142-152).

A imagem do "triângulo sagrado (dó-sol-dó)" está associada a este amplo misticismo aritmológico em um dos símbolos chaves da filosofia pitagorista, o *número triangular* chamado de o *Tetraktýs* (conhecido também como *Triângulo Decádico, Década, Triângulo Pitagórico*, *Número Figurado, Tétrade Sagrada de Pitágoras, Pirâmide de Pontos*), lembrado nessa tradição como o *número dos números*, o *maior milagre*, o *triangulo perfeito*, um *deus de outra maneira*, a *fonte da natureza* e o *introdutor e a causa da disciplina, da ordem e da harmonia,* etc. (cf. CORRÊA, 2003, p. 35; CORRÊA, 2006, p. 38; KEPLER, 1997, p. 133-140; MATTÉI, 2007, p. 86-87, 101-126, 128-153; NOLAN, 2006, p. 273; NORTON, 1984, p. 86; RIZEK, 1998, p. 260-261; ROCHA, 2009, p. 142; TENNEY, 1998, p. 12; VICTORIO, 2006, p. 182; WISNIK, 1989, p. 92).

Tido como a "lei máxima da imanência da divindade no cosmos" (RIZEK, 1998, p. 260), "a fonte e a raiz da natureza inesgotável" (MATTÉI, 2007, p. 87), este número simbólico tinha caráter *sagrado* e os pitagóricos juravam por ele: "Juro por aquele que transmitiu à nossa alma o *Tetraktýs,* no qual se encontram a raiz da natureza eterna" (JACQUEMARD, 2007, p. 148). "Os números 4 e 10 eram adorados pelos pitagoristas como divindades" (JUNG, 2008, p. 46). Segundo o pitagórico do século II, Théon de Esmirna "o *Tetraktýs* não só era principalmente honrado pelos pitagóricos porque todas as sinfonias existem dentro dele, mas também porque ele parece conter a natureza de todas as coisas" (ABBAGNANO, 1982, p. 922). Este número figurado (FIG. 2.43) resulta daquele já mencionado "simples desdobramento da unidade" – o 1 divide-se em 2, o 2 em 3, o 3 em 4, e assim sucessivamente (JACQUEMARD, 2007, p. 148) – coincidindo assim com as célebres proporções musicais que, reconhecidas como *naturais*, regem diversos arrazoados basilares da harmonia tonal.

FIG. 2.43 - Os três primeiros intervalos da divisão pitagórica do monocórdio e sua correspondência com a figura sagrada do *Tetraktýs*



Filosófica, mística, antiga e musical tal imagem pode ser proveitosa para assinalar como concepções antes secretas e cultas se diluem no cotidiano popular e atual. Jacquemard (2007, p. 179) assinala que para os gregos, entre os iniciados, o ditado do "contar até 10" (a soma dos números 1+2+3+4 que compõe o *Tetraktýs*) era sinal de *sabedoria*, uma espécie de *medida de prudência*, de *comedimento* e de *ordem* que, através de um número emblemático e simbólico, seria capaz de recompor todo um conjunto de valores que deveria ser restaurado frente aos fatos e situações *desarmonizadoras*.

* * *

[64] DO *ESPRIT GÉOMÉTRIQUE* E DO *ESPRIT FINESSE*. Conforme Cassirer, o tratado "*De l'Esprit géométrique*" (*Do espírito geométrico*, 1657 ou 1658) do matemático, filósofo, físico e escritor francês Blaise Pascal (1623-1662) "dedica-se a determinar cuidadosamente os limites das ciências matemáticas da natureza e da ciência do espírito" (CASSIRER, 1997, p. 35). Nesse trabalho Pascal diferencia o *esprit géométriquee* do *esprit finesse* em função de suas respectivas estruturas e usos.

O *esprit géométrique* relaciona-se com as faculdades da *razão*, com a abstração intelectual, com a capacidade de estabelecer *relações*, com a aptidão para o *encadeamento lógico das idéias* e com a capacidade *discursiva* e *demonstrativa*. Seus princípios são palpáveis, claros e objetivos, porém são especializados e estão mais distantes das pessoas comuns.

O *esprit finesse,* com várias conotações (tais como agudeza de espírito, sutileza, finura, sagacidade, acuidade de percepção, pensamento e sentimento), está relacionado com a intuição, com a inteligência concreta (ou prática), com aquilo que não pode ser claramente demonstrado, seus princípios são comuns aos homens, porém, em relação ao *espírito geométrico*, são menos objetivos e substanciosos e mais comumente podem nos conduzir ao erro.

Pascal com isso alerta que existem objetos e saberes próprios para o *esprit géométrique* e outros que não, pois são próprios ao *esprit finesse* e que assim, a confusão entre essas duas inteligentes formas de raciocinar inevitavelmente provoca equívocos: "um espírito que é 'correto' num domínio poderá tornar-se 'falso e insuportável' noutro" (GRANGES, 1988, p. xviii).

No *senso comum* e na cultura popular *apreendemos* o pensamento de Pascal através de sua célebre máxima "o coração tem razões que a própria razão desconhece". "O coração, essa forma singular de inteligência [...] é a intuição dos princípios indemonstráveis. [...] Pascal não está afirmando que o sentimento e a inteligência se opõem. Está mostrando que há no homem duas maneiras de conhecer: o conhecimento intuitivo e imediato de uma verdade (p.ex., que o espaço tem três dimensões) e o conhecimento discursivo ou mediado de uma realidade (p.ex., que a quarta proporcional é encontrada pela operação com os outros três elementos dados)" (GRANGES, 1988, p. xix).

* * *

[65] MODERNOS CONTRA ANTIGOS. Distanciando-se desse vício do pensamento determinista alguns musicólogos têm optado pelo termo *transformação*, menos sobrecarregado de conotações indesejadas do que termos como *evolução* ou *desenvolvimento*. Coelho de Souza (2006, p 65) sugere que o ingrato "juízo de valor histórico" silenciosamente embutido no termo "precursores" compara-se ao papel dos "João Batistas, lembrados somente como arautos de um messias". Para Lopes-Graça (1984, p. 139), as transformações da história da música ocidental não devem ser narradas como "uma série de fenômenos ascendendo do simples e rudimentar para o complexo e desenvolvido, do elementar e caótico ao superior e organizado, do imperfeito ao perfeito". Uma das implicações disto é que, o valor da *música de um período* não reside em *anteceder*, *preparar*, ou *evoluir* para a música do próximo.

> O que se trata, antes de mais nada, é rejeitar a idéia de progresso em arte [...] Cada época histórica tem a sua sensibilidade e os seus ideais próprios, e portanto, a sua arte específica [...] não podemos afirmar que tal época artística realiza um progresso sobre a antecedente [...] nem postular juízos de valor absoluto a respeito das obras de arte representativas da sua época em referência às de outras épocas. [A obra de arte se faz] a partir das premissas psicológicas, históricas e técnicas que condicionaram a sua eclosão, e não porque anula a obra de arte anterior (LOPES-GRAÇA, 1984, p. 140-142).

As polêmicas em torno da questão de se saber se, na história da música ocidental, os períodos históricos mais antigos superam os mais recentes, ou vice-versa, são polêmicas que se relacionam com uma longa rede de conflitos que, na história da cultura ocidental, ficou conhecida como *La Querelle des anciens et des modernes* (*a querela dos antigos e dos modernos*). Conforme Abbagnano (1982, p. 59), ainda na Itália do século XVI, na passagem do *renascimento* para a *idade moderna*, essa diferença pode ser localizada na opinião do filósofo Giordanno Bruno (1548-1600), para quem os modernos estão em vantagem, pois "nós somos mais velhos e temos uma idade muito mais longa do que os nossos predecessores".

Mais adiante, durante o período pré-industrial, com o fórum de discussões já na França e na Inglaterra, a polêmica se concentra principalmente em torno do conceito de *história como progresso*. Noção que se origina justamente dessa querela e lança as bases do *implacável compromisso centro europeu com a valorização do novo.* A *Querelle* é um marco do Iluminismo e teve seu auge na intervenção, em 1687, do escritor Charles Perrault (1628-1703) que firmou a idéia da supremacia dos modernos em relação à antigüidade clássica pela conclusão de que os modernos são os depositários das experiências milenares, enriquecidas pelas experiências recentíssimas.

Conforme Le Goff (2003, p. 173-233), os conflitos de geração que atiram *modernos* contra *antigos* estão intimamente ligados à história do Ocidente, emergindo periodicamente nas controvérsias dos intelectuais europeus. Na historiografia a oposição antigo/moderno introduz a idéia de periodização, que é vista também no quadro do contraste entre concepções cíclicas e concepções lineares do tempo. Na Antigüidade, Horácio e Ovídio lamentavam o prestígio dos escritores antigos e congratulavam-se por viver seu tempo. A época de Carlos Magno (747-814) foi chamada então de *saeculum modernum*, modernismo que reconhecemos quando a chamamos de *renascença carolíngia.* Na poesia latina posterior a 1170, alguns elogiavam o *moderno* enquanto outros deploravam sua *modernorum ruditatem* (rudeza moderna). A oposição persiste na escolástica do século XIII, quando Tomás de Aquino (1225-1264) e Alberto Magno (1193 ou 1206-1280) se consideram *moderni* em relação aos *antigui*, os mestres de duas ou três gerações anteriores que ensinaram na Universidade de Paris.

Até o século XVI, são vários os movimentos que defendem abertamente a *novidade* em oposição, explícita ou implícita, aos ideais e práticas *antigas*: No campo da música a *Ars Nova* de Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry e dos motetos do *Roman de Fauvel* na França, e de Francesco Landini na Itália. Na filosofia e na teologia, rompendo com a escolástica aristotélica, se afirma a *via moderna* (*logici moderni, theologi moderni* ou *moderniores*) em oposição a *via antiqua.* Na pintura e arquitetura Giotto (1266-1337) foi visto pelo século XVI como o primeiro artista *moderno*. No século XV impõe-se a *devotio moderna*, uma ruptura com religião impregnada de *superstições* da Idade Média. Em 1341, Petrarca distingue entre história *antiga* e história *nova* e, mais tarde, em várias línguas, o entendimento do *moderno* ou do *novo* se faz eliminando a Idade Média.

O Renascimento perturba essa emergência periódica do *moderno* oposto ao *antigo*, a *Antigüidade* adquire o sentido de cultura greco-romana pagã positivamente conotada. O *moderno* imita o *antigo* e através

deste é exaltado. Entretanto, levanta-se o coro de protestos contra essa superioridade atribuída aos gregos dando início a essa célebre polêmica que, atropelando Rameau, desenrola-se ao longo do Iluminismo e desemboca no Romantismo, quando surge a oposição *romântico/clássico* que é uma nova roupagem do velho conflito *moderno/antigo*. No fim do século XIX, a oposição *antigo/moderno* volta a encontrar-se no campo das artes, quando várias tendências se definem como *modernas*. No século XX, o ponto de vista moderno manifesta-se no campo da ideologia econômica, na construção do desenvolvimento, e no fenômeno da aculturação por imitação da civilização européia.

Dahlhaus (1999, p. 48-49) chama a atenção para o fato de que, na *Querelle des anciens et des modernes*, a terminologia pode confundir, pois na versão musical da querela, os *antiqui* são os músicos da *seconda prattica*, i.e., "antigos" são os músicos "modernos" como Monteverdi e os membros da *Camerata Fiorentina* que queriam imitar os gregos e, como Rousseau 150 anos depois, também idealizavam a *monodia* como *o retorno à verdade primeva*. Os *moderni* são os músicos conservadores da *prima prattica*, i.e., "modernos" são os músicos mais "antigos" como Willaert, Palestrina e, em especial para os assuntos da harmonia, o grande Zarlino (que cerca de 200 anos depois será zelosamente revisto por Rameau), já que defendiam a *modernidade* da polifonia e da harmonia frente à *antiguidade* de uma suposta monodia grega, algo de grandeza mítica, mas que de fato ninguém conhecia.

* * *

[66] O PROJETO DA "*MATHESIS UNIVERSALIS*" E SEU ENCANTO SOBRE A MODERNA TEORIA DA HARMONIA. A expressão "*mathesis universalis*", como se sabe, exprime o projeto metodológico cartesiano de uma *ciência universal* – ou, conforme Leibniz, de uma "característica universal" (ABBAGNANO, 1982, p. 625) – capaz de explicar todos os fenômenos do mundo. Como ciência da ordem e da medida tal *ciência universal* encontra raízes e inspiração na *matemática*:

> Sob a influência da matemática, o racionalismo do século XVII projeta construir uma ciência universal da ordem e da medida, uma *mathesis universalis* que transforma a análise num método de aplicação universal. Desde Descartes, a análise aparece como procedimento capaz de produzir um conhecimento novo, referindo o desconhecido que se procura ao já conhecido. E, nesse sentido, a análise, que é o método, subordina-se à noção de ordem. A matemática serve de exemplo: a progressão aritmética e geométrica consistem essencialmente numa série de termos ordenados de tal maneira, que dessa ordem decorre a determinação do termo seguinte pelo termo precedente. A ordem permite não apenas colocar cada termo em seu lugar, como também e sobretudo determinar – pelo próprio lugar que deve ocupar – o valor de outro termo desconhecido. Assim, a ordem oferece uma realidade na qual os vínculos das partes são determinados internamente, de sorte que a ordenação é inerente aos termos ordenados. Por isso, a ordem permite a comparação entre termos conhecidos para determinar um outro desconhecido. E, para o racionalismo do século XVII, essa ordem é tanto a ordem da própria realidade quanto a ordem dos conhecimentos sobre a realidade (GRANGES, 1988, p. xv).

A *mathesis universali*s não trata de objetos específicos, mas sim do que há em comum em todos os objetos: a sua extensão (*res extensa*). Na *Regra IV* das "*Regulae ad directionem ingenii*", Descartes relaciona a *mathesis universalis* com os conceitos de *ordem* e *medida*, o *modus faciendi* próprio da matemática que o encanta desde os anos de sua formação:

> Refletindo nisso com mais atenção, pareceu-me enfim claro reportar à Matemática tudo aquilo em que somente se examinam a ordem e a medida, sem levar em conta se é em número, em figuras, em astros, em sons ou em qualquer outro objeto, que tal medida deve ser procurada. Daí resulta que deve haver uma ciência geral que explique tudo quanto se pode procurar referente a ordem e à medida, sem as aplicar a uma matéria especial: essa ciência se designa, não pelo nome emprestado, mas pelo nome, já antigo e consagrado pelo uso, Matemática universal, porque ele encerra tudo o que fez dar a outras ciências a denominação das partes da matemática (DESCARTES apud OLIVEIRA e ASSIS NETO, 2006, p. 47).

Tal encanto pela "matemática" e pela "ordem" encantou Rameau (encantou o jovem Adrian) e praticamente toda a teoria da harmonia. Hoje, quando falamos da nossa *disciplina* – o *conteúdo da harmonia*, aquilo que existe para ser estudado bem como a melhor maneira para estudá-lo – nos referimos a um conjunto muito variado e desenvolvido, mas sabemos que, em suas bases, a *velha harmonia moderna* se apóia na defesa cartesiana, ainda vigente no século XVIII, de que a "matéria é uma substância que no espaço ocupa uma extensão, em comprimento, largura e profundidade" (DESCARTES apud ABBAGNANO, 1982,

p. 620). Apoiando-se nesse tipo de entendimento e incorporando a comparação com a concepção cartesiana de *res extensa,* a harmonia moderna foi sendo pensada como um conhecimento que se ocupa de algo – grandeza, figura, corpo, massa, ordem, posição, partes distantes umas das outras, intervalos, etc. – que pode adquirir determinação geométrica e quantitativa e que pode ser medido e expresso por meio numérico.

Mas a história andou, e com ela a harmonia e a teoria também mudaram. Conforme Abbagnano, nesses finais do século XVII e desenrolar do XVIII (os anos que formaram as concepções de Rameau), o entendimento cartesiano que reduzia a "matéria a extensão" (entendimento percebido aqui como mais característico da chamada "harmonia tradicional"), foi sendo revisto por um conceito mais recente que pensa a "matéria como força e energia" (conceito característico da chamada "harmonia funcional").

Esse *percurso de revisão* – delineado a seguir através da mínima menção a algo das concepções sobre a "matéria" de notáveis como Newton, Condillac, Diderot, Kant, Schelling e Schopenhauer – nos afeta, pois ajuda a localizar algo mais na complexa rede de circunstâncias que foi levando a *música popular* (urbana e contemporânea, i.e. cronologicamente, culturalmente e geo-politicamente mais afastada dos tempos de Descartes e Rameau) ao encontro de uma considerável (em certos casos até um tanto exagerada) afinidade com a dita *harmonia funcional*, uma abordagem teórica que, ao menos cronologicamente, está mais próxima.

Newton julgava impossível admitir que "a matéria fosse vazia de toda tenacidade e atrito de partes e comunicações de movimento" (ABBAGNANO, 1982, p. 620). Por analogia com a concepção newtoniana do universo físico o filósofo francês Condillac defende que "o cérebro só pode agir através de movimento" (CONDILLAC apud THOMAS, 1995, p. 57). Nesse mesmo quadro das críticas ao cartesianismo, o filósofo Diderot acrescenta:

> Não sei em que sentido os filósofos supuseram que a matéria seja indiferente ao movimento e ao repouso. É certo, porém, que todos os corpos gravitam uns sobre os outros, que todas as partículas dos corpos gravitam uma sobre as outras, que nesse universo tudo está em translação (DIDEROT apud ABBAGNANO, 1982, p. 620).

Essa concepção da *matéria como força e energia* foi defendida também por Kant: "a matéria enche um espaço, não através de sua existência pura, mas por meio de uma força motriz particular", uma *força atrativa* e *repulsiva* de todas as suas partes (ABBAGNANO, 1982, p. 620). Já no século XIX, o conceito romântico da *matéria como força ou atividade* amplifica, mas não modifica, essa idéia. Para o filosofo idealista alemão Schelling as três forças que constituem a *matéria* são: a força *expansiva* (correspondendo à força natural do magnetismo), a força *atrativa* (a eletricidade) e a força *sintética* (o quimismo). E para Schopenhauer, filósofo alemão de corrente já dita *irracionalista*, em sentido amplo e geral, a *matéria* identifica-se com a *atividade* (ABBAGNANO, 1982, p. 625).

Grosso modo, essas referências erudito-filosóficas delineiam o amadurecimento da noção de *matéria como energia* (*movimento, relação*) que, gradativamente, foi convivendo e superando a noção de *matéria como extensão* e, por homologia, revela traços de um processo de mudanças pelo qual a teoria da harmonia também passou. De alguma maneira, não cogitada e indireta, na passagem da teoria moderna da harmonia (chamada agora de *tradicional*) para a teoria contemporânea (chamada *funcional*), com a teoria de Rameau ou mais precisamente a partir dela, fomos deixando de nos ocupar exclusivamente com o "objeto" – a materialidade objetiva do acorde, sua posição, a distância intervalar de suas notas e as propriedades extensas da condução de suas vozes – e passando a procurar também um *princípio de iniciativa determinante* no mundo das relações de consecução entre os acordes.

Contando com ela, fomos nos afastando da pura *descrição geométrica* do "ser" (como nas velhas e boas cifras que, por superposição objetiva, nos trazem informações quantitativas concretas como em $\substack{4\\2}$, $\substack{6\\4}$, 6, 7, $\substack{4\\5}$, etc.) em favor da *prescrição subjetiva* do "significar" que cuida das propriedades que afastam e aproximam os acordes (cifradas então por meio de símbolos qualitativos como **T**, **S** e **D**). Assim, fomos passando a procurar localizar e controlar o potencial de ações do "sujeito", do "espírito", da "consciência" ou algo que poderia ser chamado de o *idealismo* da harmonia. Fomos passando a acreditar que, se por um lado,

a teoria da harmonia não deve deixar de cifrar o "medir" as coisas da *natureza* (*a natureza fora de nós*), por outro, não pode tão pouco deixar de cifrar o "sentir", i.e., as *ações da natureza dentro de nós*. De alguma maneira, contando com as iluminadas conquistas da primeira maturidade da harmonia, fomos querendo descobrir também as leis que regem "aquela necessidade de continuidade da progressão, ou seja, a solidariedade dos acordes uns com os outros" (WEBER, 1995, p. 58).

No entanto, como se sabe, essas oposições "matéria como extensão *versus* matéria como energia" e "harmonia tradicional *versus* harmonia funcional" não se esgotam em si, pois são apenas aspectos de uma colossal e revolta "cadeia de antíteses" (DAHLHAUS, 1999, p. 49) que marca a passagem do *mundo moderno* para o *mundo contemporâneo*. São vários conceitos e valores que se entrelaçam de maneira extremamente dinâmica e não necessariamente na ordem fixa e simples que as tentativas de síntese escrita são capazes de sugerir:

O moderno *versus* o antigo, o cristianismo *versus* o deísmo, o catolicismo *versus* o protestantismo; a teologia racionalista *versus* o irracionalismo pietista; os americanos e o Novo Mundo frente aos centros europeus do Velho Mundo; a criativa turba das feiras populares *versus* o bom gosto da refinada corte erudita; a emergente cultura burguesa *versus* a enfraquecida cultura aristocrática; os italianos *versus* os franceses, os ingleses *versus* os franceses, os alemães *versus* os franceses, os franceses *versus* os franceses; os lullistas *versus* os ramistas, os ramistas *versus* os enciclopedistas, os gluckistas *versus* os piccinnistas; a verdade dos números *versus* a cultura dos povos; a natureza como ela é *versus* a natureza como ela deveria ser; o sentimento *versus* a razão; a imitação *versus* a criação; a teoria *versus* a prática; o racionalismo *versus* o empirismo; o *esprit géométrique versus* o *esprit finesse*; *o esprit systématique versus* o *esprit de système*; o idealismo *versus* o materialismo; o classicismo *versus* o romantismo; etc. Dentre outros indícios claros da mudança dos tempos lembrados pelos comentaristas vale citar ainda a simplificação da vestimenta burguesa contraposta a refinada indumentária aristocrática; o franco declínio do mecenato; a expansão da edição musical; o aparecimento do novo público burguês nas apresentações públicas de música que vão substituindo o modelo das apresentações em círculos privados, etc.

Essa *cadeia de antíteses* vai inventando a chamada *idade contemporânea* e gerando inumeráveis deslocamentos subseqüentes na história da cultura. No plano mais geral (social, econômico, geopolítico), situa-se aqui o período das chamadas *revoluções burguesas* (revolução industrial e intelectual, independência dos EUA, Revolução Francesa). No plano mais particular da teoria para a harmonia tonal, essa cadeia vai se embaralhando ao processo de superação e síntese dos aspectos musicais dessas tantas oposições. Processo que, por fim, vai vencer a teoria moderna dos séculos XVII e XVIII (a princípio mais *italiana* e ligada à tradição do *baixo contínuo* e, posteriormente, mais *francesa* e ligada à concepção do *baixo fundamental* de Rameau) e fundar o *produto sincrético* que será a teoria da harmonia da idade contemporânea (preponderantemente associada ao mundo *austro-germânico* e ao aparato *funcional* que se desenvolve nos séculos XIX e XX).

* * *

[67] Tal "deduzir sozinho" é um requisito essencial para a noção cartesiana de *sujeito pensant*e (*cogito*) que só com suas forças pode chegar a descobrir todas as verdades possíveis. A célebre máxima – "*cogito, ergo sum"* – aparece no "*Discours de la Méthode*" (1637), no qual Descartes (como um Rameau, um Schoenberg ou um Adrian Leverkühn reafirmariam mais tarde) afirma: "eu não podia escolher ninguém cujas opiniões me parecessem dever ser preferidas às dos outros, e encontrava-me como que obrigado a procurar conduzir-me a mim próprio" (DESCARTES apud SANTOS, 1988, p. 49).

Conforme Abbagnano (1982, p. 136), a expressão cartesiana "*cogito, ergo sum*" (*penso, logo existo*) exprime a auto-evidência existencial do sujeito pensante. A expressão refere-se a um procedimento metodológico filosófico que implica uma seqüência argumentativa racional: parte-se da dúvida absoluta e irrestrita; tal dúvida por si implica atividade do pensamento; pensamento que conduz à certeza do sujeito que pensa da sua própria incontestável existência; logo, *sem dúvida racional, eu existo racionalmente*. Esse procedimento se articula cartesianamente na primeira pessoa do singular (*eu* duvido, *eu* penso, *eu* existo). Como coloca Santos (1988, p. 71), "em vez de sofrê-la, Descartes se beneficiou do exercício da dúvida*"*, e essa mesma atitude que de tudo duvida – "*de omnibus dubitandum*" – parece se reafirmar de maneira quase sinônima em Rameau (em uma colocação, que parece partir do jovem Adrian):

> Conduzido desde minha mais terna juventude por um instinto matemático no estudo de uma Arte para a qual me encontrava destinado, e que tem ocupado exclusivamente toda minha vida, quis conhecer o verdadeiro princípio, como o único capaz de guiar-me com certeza, sem consideração pelos hábitos nem pelas regras recebidas (RAMEAU. *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750).

* * *

[68] Como se sabe, o "*Compendium musicae*", de 1618, foi escrito por Descartes para o amigo matemático Isaac Beekman (1588-1637). E neste momento do "*Doutor Fausto*" o professor Serenus Zeitblom, o amigo de Adrian, parece fazer o papel de um professor Beekman, o amigo de Descartes.

* * *

[69] REGRAS PARA A DIREÇÃO DO ESPÍRITO. O jovem Adrian parece conhecer as "*Regulae ad directionem ingenii*", obra iniciada por Descartes logo após o "*Compendium musicae*" (1618) e composta presumivelmente ao longo de nove anos, de 1619/20 a 1628/29, mas inacabada e só publicada postumamente em 1684. Conforme Huisman, a obra compreende uma exposição geral do método cartesiano e reafirma a sua universalidade (a possibilidade de aplicá-lo a todas as questões de todos os campos), uma espécie de generalização na qual o que prevalece é a idéia de uma *ordem única*, análoga a *ordem matemática*. Huisman assim resume *as regras*:

> Seja qual for o problema encontrado, será preciso decompor as proposições obscuras nas proposições simples de que são compostas. Por isso, examinaremos o enunciado do problema para "enumerar" seus diferentes termos, a fim de separar os conhecidos dos desconhecidos. Em seguida, poremos esses termos em ordem, tentando descobrir a razão de sua série. Por fim, serão dispostos de tal modo que, conhecendo o primeiro termo e razão da série, poderemos reconstruir a série inteira; é o caso da série de uma progressão aritmética ou geométrica em que faltem certos termos: eles podem ser facilmente descobertos graças à razão da série, a partir dos termos conhecidos (HUISMAN, 2002, p. 478).

Qualquer semelhança com as aulas de *harmonia* e *análise* não é mera coincidência. Análise aqui no sentido de Descartes, para quem

> a análise mostra o verdadeiro caminho pelo qual uma coisa foi metodicamente inventada e revela como os efeitos dependem das causas; de sorte que se o leitor quiser segui-la e lançar cuidadosamente os olhos sobre tudo o que contém, não entenderá menos perfeitamente a coisa assim demonstrada e não a tornará menos sua do que se ele próprio a houvesse descoberto (DESCARTES, 1983, p. 166).

* * *

[70] Outra convidativa analogia, próxima à época de Rameau, que aparece em um sonho do iluminista Diderot lembrado por Gaines: "O sonhador se vê transportado para um enorme prédio suspenso no espaço, habitado por homens frágeis, velhos e deformados. Então, uma pequena criança saudável entra, cresce para se tornar um gigante colossal e destrói o prédio" (GAINES, 2007, p. 160).

* * *

[71] DA METÁFORA DO SOL. Quando, no "*Traité...*" de 1722, Rameau recorre à imagem da luz – "só com a ajuda das matemáticas minhas idéias se aclararam e a luz substituiu a obscuridade anterior, da qual eu nem sequer era consciente" (RAMEAU apud FUBINI, 2002, p. 68) – procura incluir a música no âmbito da *sabedoria humana* lançando mão de um chavão muito desenvolvido que *ilumina* toda sua época e que tem como um antecedente direto a famosa *metáfora do sol* anunciada, cerca de cem anos antes, por Descartes na primeira das suas "Regras para a Direção do Espírito":

> Com efeito, visto que todas as ciências nada mais são do que a sabedoria humana, a qual permanece sempre uma e idêntica, por muito diferentes que sejam os objetos a que se aplique, e não recebe deles mais distinções do que *a luz do sol* da variedade das coisas que ilumina, não há necessidade de impor aos espíritos quaisquer limites (DESCARTES apud OLIVEIRA e ASSIS NETO, 2006, p.46).

O *elogio ao sol* e os *cultos solares* nas mais arcaicas histórias do sagrado, conforme Eliade (1998, p. 103-126), se encontram em diferentes regiões do globo (África, Austrália, Melanésia, Polinésia, Micronésia,

Índia, Américas) e, com maior intensidade no Egito (dominado pelo culto solar), na Ásia e naquela que um dia seria a Europa da tonalidade (um "sistema" por vezes comparado ao *sistema solar*). A sacralidade solar

> sofreu um longo processo de erosão racionalista, resíduo que chega até nós, sem que saibamos, pelo veículo da linguagem, do costume e da cultura. O Sol acabou por tornar-se um dos lugares-comuns da "experiência religiosa indistinta" na medida em que o simbolismo solar se viu reduzido a não ser mais do que uma utensilagem banal de automatismos e estereótipos (ELIADE, 1998, p. 104).

Nas falas de Rameau e Descartes nota-se, com o auxílio de Eliade, algo do estágio moderno da imemorável contraposição de "duas estruturas mentais": de um lado o "regime noturno do espírito" (o *primitivo*, as *trevas*, a Lua, o *feminino*, aquela *obscura* camada da consciência humana que resiste ao racionalismo) e, de outro, o "regime diurno do espírito" (o moderno, as luzes, o "fogo inteligente", o masculino) dominado pelo simbolismo solar. Assim, ao Sol está ligado aquilo que é o inteligível, a aptidão para o conhecimento, a revelação, a transparência, a coerência, a germinação, a ordem, o progresso, a visão, a verdade, o racional, o belo, o bem, etc. "Apolo [deus da música] guia o sol" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 23). Cf. Godwin (2000, p. 83-84).

Daí a "solarização dos seres supremos, as relações do Sol com a Soberania [entre os anos de Descartes e os de Rameau estão os anos do "Rei Sol", Luís XIV (1643-1715)], a iniciação, as elites, [...] a fecundidade, etc." (ELIADE, 1998, p. 125). Ao contrário de outras sacralidades cósmicas, as teologias do solar "têm tendência para se tornarem privilégios de círculos fechados, de uma minoria de 'eleitos' [soberanos, heróis, sábios, filósofos, cientistas, etc.], o que tem por efeito encorajar e precipitar o seu processo de racionalização" (idem).

No mundo greco-romano, o sagrado transforma-se em *idéia,* "para Platão, [o Sol] é a imagem do Bem tal como se manifesta na esfera das coisas visíveis [cf. PLATÃO, República, § 508 a 510, 1990, p. 309-311]; para os órficos é a inteligência do mundo. A racionalização progride de par com o sincretismo. Macróbio [Ambrosio Teodosio Macrobio, escritor e gramático Romano dos finais do século IV d.C, autor dos sete livros *Saturnais* (*Saturnaliorum libri VII*). Macróbio foi um dos chamados "neoplatônicos cristãos" que exerceu considerável influência na Idade Média através da transmissão e comentário da herança filosófica grega] reduz ao culto solar toda a teologia e identifica com o Sol as personagens de Apolo, Dionísio, Marte, Mercúrio, Esculápio, Hércules, Serápis, Osíris, Hórus, Adonis, Nêmesis, Pã, Saturno, Ada e até Júpiter. O imperador Juliano, no seu tratado *Sobre o Sol Rei*, e Proclus, no seu *Hino ao Sol*, fazem a valorização sincrético-racionalista do astro" (ELIADE, 1998, p. 126). Nesse processo de ocidentalização a arcaica mística solar foi gradualmente perdendo seu simbolismo, "imagem que chega até nós cada vez mais desbotada pelo racionalismo. Os últimos 'eleitos', os filósofos [pensemos aqui em Descartes, em Rameau e nos iluministas], conseguiram assim dessacralizar uma das mais poderosas *hierofanias* [aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado] cósmicas" (idem).

* * *

[72] DA METÁFORA DA "NOITE DO MUNDO". Se a teoria da época Descartes-Rameau nos explicou o mundo do *fenômeno harmônico externo*, a teoria harmônica que veio depois da época Kant-Shopenhauer ambicionou nos fazer notar também o outro lado desse mundo: o abismal mundo interior, o mundo da *vontade*. A teoria se transforma – de "tradicional" em "funcional" – "com a mudança do sujeito iluminista do *logos* racional para o sujeito romântico da 'noite do mundo', i.e., com a mudança da metáfora para o núcleo do sujeito do Dia para Noite, a música se transforma" (ZIZEK, 2007, p. 14).

Como se sabe, a metáfora "noite do mundo" é uma expressão do filósofo alemão Georg Friedrich Hegel (1770-1831), que com ela caracteriza o abismo do mundo pós-iluminismo, ou seja, a passagem para o século XIX ou, de forma geral, as mazelas da contemporaneidade no mundo europeu (ou europeizado). O período que antecede essa escura *noite*, como vimos, é metaforicamente imaginado como o *dia* do mundo em função da própria imagem sugerida pelo termo *Iluminismo*, que percorre o século XVIII, chamado *das luzes.* E também em função da citada *metáfora do sol* anunciada por Descartes no século XVII, segunda a qual

> do mesmo modo que a luz do sol permanece una, por muito diferentes que sejam os objetos que ilumina, a razão permanece una em seu fazer metodológico, por mais diferentes que sejam os objetos aos quais ela se aplica (OLIVEIRA e ASSIS NETO, 2006, p. 48).

Assim, parafraseando as colocações de Zizek (2007), podemos dizer – sempre *metaforicamente* – que o movimento que vai do dia à noite corresponde ao movimento que vai da *clareza racional clássica* à *escuridão subjetiva romântica*. Se Descartes é o sol, Kant, Shopenhauer e Hegel são pensadores que nos apresentam o *noturno*. Se as idéias de Rameau iluminam todos os recantos da harmonia, o pensamento harmônico do século XIX prefere a meia luz das velas e a penumbra do luar.

Essa rica rede de eruditas metáforas, que contam a história da cultura como um ciclo linear tão natural como o dia que inevitavelmente anoitece, é uma das bases cultas da noção ocidental e ocidentalizante de que a harmonia tonal nasceu, atravessou seu dia e ganhou sua noite, e assim, é chegado o inevitável momento dessa exaurida harmonia descansar em paz. Nessa narrativa linear, a partir do século XX, *naturalmente*, outra música deve nascer, se desenvolver, ganhar seu dia, sua noite e então, inevitavelmente encerrar seu ciclo. Essas metáforas cultas alimentam também a idéia de que estudar a *harmonia tonal* é, por isso mesmo, uma espécie de saudosismo cultural, uma volta ao passado, uma nostalgia de um tempo que passou e não volta mais.

*   *   *

[73] Autores como: Benward e White (1999), Christensen (2006), Damschroder (2008), Fubini (1994), La Motte (1983), Lester (1982), Norton (1984), Rosen (2000, 1999, 1980), Rowell (2005), Schoenberg (1991) e Shirlaw (1917).

*   *   *

[74] DE ENGENHO, AGUDEZA E DECORO. O retórico (predicador e tratadista moral), dramaturgo, poeta e historiador italiano Emanuele Tesauro (1592-1675), em seu célebre "*Il Cannochiale Aristotelico*" (*A luneta aristotélica*, 1654), um dos principais tratados de uma vertente literária barroca chamada *conceptismo* (ou *conceitismo*), assim descreve o *Engenho*:

> é uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. A perspicuidade penetra nas mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto [...]. A versatilidade compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com o assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as, deduz uma da outra, indica uma pela outra e, com maravilhosa destreza, põe uma no lugar da outra, como os jogadores. E essa é a Metáfora, mãe das poesias, dos símbolos e das empresas. E é mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes [...] Não é pequena, portanto, a diferença que separa a prudência do engenho. Pois o engenho é mais perspicaz, enquanto a prudência é mais sensata; aquele é mais veloz, essa é mais fixa; aquele considera as aparências, essa a verdade, e onde a prudência tem por finalidade a própria utilidade, o engenho ambiciona a admiração e o aplauso do povo. Logo, não é sem motivo que os homens engenhosos foram chamados divinos (TESAURO, 1997, p. 4).

Lucas informa que, no século XVII, o termo alemão "*Witz"* (sinônimo do inglês "*Wit"*), "era utilizado para designar dois conceitos relacionados, porém distintos, em português: *engenho* e *agudeza*. *Witz* corresponde tanto à tradução da faculdade intelectual identificada retoricamente com o termo latino *Ingenium*, quanto ao objeto desta faculdade, a *agudeza*. [...] A agudeza é um *produto* ("ato do entendimento"), e diferencia-se, neste sentido, do engenho, que é a *faculdade* para produzir agudezas" (LUCAS, 2005, p. 43-44).

Lembrando que as supracitadas "regras para a direção do espírito" de Descartes "são regras para a direção do *ingenium*", Suzuki (1998, p. 197) opta pelo termo "chiste" em lugar do termo "engenho" empregado por Tesauro e outros autores clássicos. Suzuki informa que o termo em latim "*Ingenium*" se traduz para o françês como "*Esprit*" (ou "*mot d'esprit*"), para o inglês como "*Wit*" e – carregando "a ressonância filosófica" do romantismo – para o alemão como "*Witz*". Estudando as concepções do linguista, crítico literário, filósofo e poeta alemão Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), lembrado como "um dos fundadores do romantismo", Suzuki comenta que, para o "gênio romântico alemão", a noção de

"*Witz*" está associada ao *ato*, ou *impulso*, que revela *engenhosidade*, *agudeza, espirituosidade*, *fantasia*, *imaginação*, *criatividade*, *versatilidade*, *entusiasmo, alimento*. "*Witz*" – sintetiza Suzuki– "não tem um significado unívoco nos textos de Schlegel", desempenha a "função vital" de "articulador" ou "unificador orgânico" do *sistema*. Operando nos dois sentidos, "*Witz*" vincula "parte e todo, eu-indivíduo e eu-universo". Na crítica "*Witz*" é "*princípio* (antecipação divinatória da unidade do todo) e *órgão* (veículo de estímulo à realização dessa totalidade). [...] O chiste [*engenho*] é a seiva do sistema orgânico, o fermento da genialidade" (SUZUKI, 1999, p. 221). Cf. Barros e Gerling (2009, p. 100-104) e Lucas (2005, p. 43-52).

Os *minuetos*, *danças* e *contra-danças alemãs* (tais como K. 568 e K 571, cf. JONES, 1996) escritos por Mozart para os *bailes de máscara* e de *carnaval*, apresentam soluções composicionais *engenhosas* para esta finalidade e ocasião: ou seja, são composições *decorosas*, adequam-se ao protocolo e formalidade de um estilo de vida do século XVIII (cf. RATNER, 1980). Com isso, se as harmonias destas composições podem ser consideradas "simples" (i.e., mais restritas ao âmbito das primeira e segunda "leis tonais"), não se deduz com isso que o "estilo clássico" seja, todo ele, necessariamente *simples* e *restrito* a tais leis.

Como mostra Schoenberg (2004), a noção de "adequação à ocasião" é pertinente também na avaliação das soluções harmônicas que aparecem no interior das seções que contituem as formas musicais. Assim, se a harmonia de um "tema" de sinfonia de Mozart se mostra "simples" não quer dizer que esse "estilo" ou "gênero" seja necessariamente "simples". Trata-se de um *decoro* composicional: a solução deve se mostrar adequada ao papel narrativo desempenhado pela *função formal* em questão (um *tema* não é uma *introdução*, não é uma *transição*, ou um *desenvolvimento*, etc.). Assim, como ilustração do uso das complexas regiões harmônicas *indiretas* e *distantes*, Schoenberg (2004, p. 172-176) comenta justamente o sofisticado âmbito tonal que, *decorosamente*, em seções de *elaboração* e *desenvolvimento*, aparecem na *Sinfonia em Sol Menor* de Mozart.

* * *

75 DOS ESTILOS. Confome Lucas, para o jurista, político, filósofo, escritor e orador romano Marcus Tullius Cicero (106 a.C.- 33 a.C.), considerado um dos mais célebres retóricos e estilistas da prosa em latim da era romana, existem diferentes *níveis* de *conveniência* que conduzem os diferentes *estilos* de representação retórica: o *estilo tênue* (o estilo baixo, *genus subtile*, *humile*), o *estilo médio* (*genus médium, mixtum*) e o *estilo sublime* (*genus grande, estilo elevado*).

> O *estilo tênue* é adequado para a expressão de matérias baixas. Neste, o ornato deve ser utilizado com parcimônia [...] A finalidade desse discurso é a clareza [...] e, por isso se relaciona ao aspecto retórico do ensinamento (*docere*). [...] O *estilo sublime*, ao contrário, é conveniente para a expressão de matérias elevadas. Nele, devem abundar as amplificações, figuras, ornatos [...] que bem empregados [...] cumprem a função retórica do *movere*. [...] O *estilo médio* é definido por negação: não é tão ornamentado como o *sublime*, nem tão simples e direto quanto o *tênue* [...] Cícero atribuí a ele a função retórica de aprazer (*delectare*). Estabelecidos os gêneros de elocução, cabe ao orador expressar-se decorosamente, isto é, obedecendo aos critérios de adequação. Segundo Cícero, e também para os teóricos musicais do século XVIII, o orador ideal é aquele que, em seu discrurso, sabe mesclar convenientemente os três estilos sem ofender os protocolos decorosos (LUCAS, 2005, p. 13).

Nos tempos da música barroca, conforme Grout e Palisca (1994, p. 311), o estilo *ecclesiasticus* refere-se à música sacra e suas formas como *motete*, concerto sacro, oratório, hinos, serviços, corais, cantata, paixão e a missa. O *cubicularis* refere-se à música de câmera ou de concerto englobando música vocal, madrigais, estilo *concertato*, concerto instrumental e de câmera, e a música instrumental para teclados e câmera. E o *theatralis* (ou *scenicus,* ou *stile representativo*) engloba os oratórios cênicos e o rico conjunto de manifestações reunidos no espetáculo músico-teatral que se tornou conhecido como Ópera.

Em seu "*Cribrum musicum*" de 1643, o compositor e teórico italiano Marco Scacchi (c.1600-c.1681-87) ataca o compositor e teórico alemão Paul Siefert (Paulus Syfertius, 1586-1666) acusando-o de empregar "*basso continuo* e certas licenças em sua música sacra (cf. PALISCA, 1994, p. 88-145), pois, para os italianos, o uso do *stylus theatralis* na *música eclesiástica* era simplesmente impróprio" (BARTEL, 1997, p. 117). Em Bartel (1997, p. 114-119) e López-Cano (2000, p. 119) podemos ver como, no "*Tractatus*

compositionis augmentatus" de aproximadamente 1660, o teórico e compositor alemão Christoph Bernhard (1628-1692) esforçou-se por classificar os diversos recursos, *caracteres* e expedientes da composição musical procurando "adequar" as ditas *figuras retórico-musicais* aos vários *stylus* e *sub-estilos* (*antiguus, communis, cubicularis, gravis, luxurians, mixtus, modernus, recitativus, theatralis*) praticados em seu tempo e lugar. Assim, p.ex., para Bernhard "o mais moderno dos estilos musicais, chamado *stylus theatralis* (*comicus, recitativus, oratorius*) freqüentemente exigirá dissonâncias para expressar o texto" (BARTEL, 1997, p. 115).

Já enfrentando as perspectivas estilísticas da *música clássica*, Ratner (1980, p. 7 e 8) pauta-se pela validade das *triplices classificações ciceronianas* ao longo de todo o século XVIII. Ratner transcreve as definições de "*Kiechen-Stylo*, *Cammer-Styl* e *Stylo Theatrali*" que constam no "*Tractatus Musicus*" publicado em 1746 pelo compositor e teórico alemão Meinrad Spiess (1683-1761), e comenta as distinções entre "estilo alto, médio e baixo" que aparecem no "*Der critische Musikus*" publicado entre 1738 e 1745 pelo compositor e crítico alemão-dinamarquês Johann Adolf Scheibe (1708-1776).

* * *

[76] DO *CURRICULUM* PROGRESSIVO-ETAPISTA. O estudo de Wason (1995, p. 109) traz um registro histórico que ilustra a presença deste tipo de *logicidade linear e etapista* na teoria da harmonia. Trata-se da tese dos "três estágios históricos do cromatismo" defendida pelo supracitado musicólogo austríaco, o "*Herr Generalissimus*", Josef Schalk (1857-1900): Estágio 1. "Cromatismo melódico": as alterações cromáticas são aplicadas apenas nas notas não harmônicas (*notas estranhas*, ou *auxiliares* tais como: *bordadura*, *nota de passagem*, *apojatura*, etc.). Estágio 2. "Alteração cromática das notas de acorde". Estágio 3. O uso de notas cromáticas é estendido para as fundamentais dos acordes. Esse terceiro estágio teria sido alcançado "na linguagem harmônica dos finais do século XIX".

Um caso recente de intervenção acentuada desse tipo de perspectiva pode ser observado, em publicação brasileira, na reedição de 2006, agora "revisada e ampliada" por Mário Ficarelli, do livro "Princípios de harmonia funcional" de Cyro Monteiro Brisolla, um importante documento daquele contexto teórico-musical paulistano dos idos de 1979, tão diferenciado em tantos aspectos do contexto acadêmico-musical brasileiro dos dias atuais. Na revisão ampliada de Ficarelli (27 anos depois da primeira edição), as "leis tonais" reapareceram datadas "por períodos históricos": A "segunda lei tonal" (relativos e anti-relativos) está associada ao "Período Barroco". A "terceira lei tonal" – "todos acordes da estrutura harmônica possuem uma dominante própria" (BRISOLLA, 2006, p. 63) – está associada ao "Período Clássico". A "quarta lei tonal" – "qualquer acorde pode ser seguido por qualquer outro..." (BRISOLLA, 2006, p. 70) –, que cuida de acordes como o "acorde de sexta aumentada" e o "acorde de sexta napolitana", está associada ao "Período Romântico". Realçando ainda mais esta perspectiva – que rememora a supracitada tese das "*quatre ordres*" propostas por Fétis no século XIX – Ficarelli acrescenta ainda um "Apêndice I", "tabelas de acordes por períodos históricos" que reafirmam (com notas em pauta) a distribuição das "leis tonais" pelas épocas barroca, clássica e romântica.

Este tipo de arranjo associativo-teleológico, no qual um "do simples para o complexo" (ou um "do diatônico para o cromático") se combina com um "do barroco para o romântico", pode parecer uma solução teórico-pedagógica objetiva e clara. Mas não é. É um arranjo enviesado que turva entendimentos, apreciações e juízos. Períodos históricos não são definidos por um único dispositivo harmônico: as relações principais de T S D; as relações secundárias expressas em termos de *acordes relativos e anti-relativos*; o recurso de preparação da *dominante secundária*; os acordes *cromaticamente alterados* e as *modulações* – ou seja, todo o conjunto das "leis tonais" –, são valores habituais que, juntos, perpassam todos os períodos e repertórios da arte tonal. Os períodos barroco, clássico e romântico, ou outros, segundo seus gêneros e estilos, tiveram que encontrar soluções próprias e apropriadas para enfrentar tanto o *simples* quanto o *complexo*, que são exigências artístico-musicais que também não se *acabam* e se apresentam, persistentemente, para todos os períodos e repertórios.

* * *

77 Em sua descrição das características, efeitos e capacidades afetivas das tonalidades, Mattheson, no "*Das neu-eröffnete Orchestre*" de 1713, assim descreve as tonalidades de Sol-menor e Sol-maior:

> ***Sol menor*** (*Transpositus Dorius*) é talvez a mais bonita das tonalidades. Não só ela une a gravidade da anterior [Ré-menor] com uma alegre graciosidade, mas mistura-as com encanto e amabilidade extraordinários, com os quais nos leva de maneira confortável e flexível tanto à suavidade, quanto ao contentamento, tanto à ansiedade, quanto ao divertimento, ao lamento moderado ou à alegria temperada. Kircher diz a respeito: "*Modestam & religiosam lætitiam præ se fert, hilaris & gravi tripudio plenus*". Isto é: "Ele tem em si uma alegria modesta e devota e contém movimentos animados, mas cheios de seriedade".
>
> ***Sol Maior*** (*Hipo Jônico*), o oitavo tom, tem muito de insinuante e eloqüente em si; com isto, ele brilha muito, e é bem adequado às coisas sérias, tanto quanto as alegres. Kircher o qualifica como "*amorosum et voluptuosum*: enamorado e sensual". Em outro trecho também: "*Honestum & temperantiae custodem:* um honesto guardião da temperança", o que são qualidades bem opostas. Corvinus diz: "é simpático aos assuntos alegres e amorosos." (Parece até que antigamente *alegre* e *amoroso* eram sinônimos, e que para os antigos o amor sempre resultava em brincadeira; sabe-se, no entanto, que hoje em dia estar realmente enamorado é uma coisa muito séria, e que não se está especialmente alegre quando se tenta expressar a delicadeza da alma (MATTHESON, tradução de Helena Jank).

* * *

78 Se prestarmos menos atenção ao aspecto pomposo dos termos da velha *arte retórica* e mais atenção ao valor ainda vigente que eles veiculam, vamos notar que conservamos muito do ideário retórico barroco na nossa maneira de pensar o que é a criação, a descoberta e a invenção (*inventio, heuresis*) musical.

Os valores da velha *musica poetica* se conservam na nossa maneira de zelar pela distribuição simultânea e seqüencial dos recursos em busca do melhor posicionamento ou arranjo (*dispositio*), na nossa necessidade de encontrar algum nexo de começo (*exordium*), meio (*narratio*, *propositio, confutatio e confirmatio*) e fim (*peroratio*) e de estabelecer pontes e conexões (*transitus*). No nosso reconhecimento do valor da escolha (*electio*), da planificação (*compositio*), da coerência, da clareza e da inteligibilidade (*puritas*, *perspicuitas*). Na nossa insistência na intensificação através de alguma forma criativa de redundância (*confirmatio*) e na obrigatoriedade da procura pela adequação ao contexto (*aptum*). E ainda, nessa nossa preocupação permanente com as capacidades de expressão das tensões, contrastes, oposições, ornamentos, enfeites e decorações que apelam aos sentidos, despertam sensações e redundam em significação acentuada e nova que, no entanto, em um uso indesejado podem por tudo a perder (*decoratio* ou *figuras de retórica*).

Tudo isso, ao mesmo tempo em que sofre permanentes transformações, substituições e reinterpretações, se conserva naquilo que agora pretendemos dar conta com a matéria *harmonia* nos mundos do ensino e da aprendizagem, da análise e da crítica, da composição, do arranjo e da improvisação em música popular. Esses valores estão hoje profundamente incorporados a tal ponto que os confundimos como o próprio ofício musical. Valores tão inerentes que por isso não são percebidos propriamente como *teoria* e nem precisam ser especialmente nomeados, "pois acerca daquilo que sabemos e temos juízo formado já não são precisos mais discursos" (ARISTÓTELES, 1998, p. 143). E isso pode dar a falsa impressão que a retórica musical caiu em desuso quando, de fato, transformamos seu rebuscado vocabulário em substantivos comuns que aprendemos e usamos, como que de ouvido, num cotidiano em que estamos totalmente imersos em seus valores.

* * *

79 Conforme Justi, na doutrina protestante, a idéia de *Justificação* condensa o agir *salvífico* de Deus que, inesperada e imerecidamente, elimina o pecado do homem e transfere a angústia do pecado para a nova e "justa", ou seja, correta relação do homem com Deus e consigo, renovando-o no seu ser e conduzindo-o à liberdade. Na retórica protestante a contraposição de afetos e contra afetos (tais como *confiança-terror, sacrifício-redenção*, *pesar-regozijo*, *morte-vida eterna*, etc.) era uma tática comovedora conhecida, "em semelhante esquema, o par castigo-consolação (*Strafe-Trost*) aparecia como inseparável", o orador (músico,

professor, ou pregador) era treinado nessa arte das duplicidades contrárias à, a partir de uma exposição doutrinal, "inspirar nos ouvintes quatro sentimentos agrupados em dois conjuntos: o amor à Deus e o ódio ao pecado; o medo do castigo e das penas eternas e a confiança no Salvador" (JUSTI, 2007, p. 71-72).

* * *

[80] Na redução aparecem apenas as partes vocais. Sobre a *Missa em Si Menor* de J. S. Bach ver Geiringer (1985, p. 208), Harnoncourt (1993, p. 216) e Rueb (2001, p. 290). Numa contra-argumentação ao pressuposto de que acordes assim "alterados" pertencem ao "período romântico" (cf. FICARELLI in BRISOLLA, 2006, p. 74 e 83-84), o célebre trecho *barroco* é citado por autores como Piston (1993, p. 411), Lester (1982, p. 92) e Toutant (1985, p. 236) para ilustrar a inversão do *acorde de sexta aumentada alemã*. Outros casos que, no repertório erudito mostram o emprego embaralhado, complexo e não linear das "leis tonais" peplos períodos históricos, serão referenciados ao longo dos próximos capítulos.

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 3

[1] Citado e comentado em Waizbort (1991, p. 70)

* * *

[2] Ou, realçar a função subdominante da tríade sobre o **II** grau (**ré-fá-lá**) através do acréscimo da sétima menor (**ré-fá-lá-dó**), o que é considerado uma tradicional equivalência harmônica. Trata-se então do chamado "Acorde de sexta acrescentada", também conhecido como "Acorde de Rameau", e da dupla equivalência funcional (o "*Double emploi*" de Rameau) que se observa entre $\mathbf{IV^6}$ e $\mathbf{IIm^7}$ e entre $\mathbf{IVm^6}$ e $\mathbf{IIm^{7(b5)}}$. Tópicos que foram abordados no Capítulo 2.

De antemão vale insistir na ressalva: a admirável sonoridade do feixe **fá-láb-dó-ré** não é uma dificuldade musical (*sonora, artística, expressiva*), pelo contrário, como já mostrou Tagg (2005), positivamente valorizados e totalmente aceitos na arte tonal, os usos e sentidos agregados a essas mesmas quatro notas desde os tempos barrocos até os nossos dias foram se expandindo cada vez mais. Tal expansão artística se fez acompanhar de uma proveitosa expansão teórico-analítica de tal forma que, hoje, enfrentar a cultura relacionada ao célebre feixe **fá-láb-dó-ré** (com seus tantos casos, nomes, funções, modos e escalas relacionadas) é uma tarefa consideravelmente dispendiosa que, aos poucos, vamos enfrentando aqui e pela frente.

* * *

[3] Destacando que a configuração percebida hoje como "inversão" (**fá-láb-réb**) precede historicamente o chamado "estado fundamental" (**réb-fá-láb)**, Pascoal e Pascoal (2000, p. 83-92) reservam o termo "Acorde de sexta napolitana" e as cifras "**bII6**" e "**6N**" para a primeira configuração (**fá-láb-réb**) que é então ilustrada com fragmentos da música dos séculos XVII e XVIII (Vivaldi, Bach e Mozart) e também com trechos da música de Noel Rosa e Ernesto Nazareth (ocorrências do "acorde de sexta napolitana" neste segmento do repertório popular brasileiro são comentados também em ALMEIDA, 1999, p. 125-126 e MACHADO, 2007, p. 146). Já o termo "Acorde napolitano" e as cifras "**bII**" e "**N**" são reservados para a configuração *mais recente*, em "estado fundamental" (**réb-fá-láb**), que é então ilustrada com trechos de música do século XIX (Beethoven, Chopin e Schubert). Contudo, os autores ponderam: "as duas formas deste acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música" (PASCOAL e PASCOAL, 2000, p. 92).

Conforme Wason (1995, p. 109-110), essa noção de que o emprego autônomo (independente ou emancipado) do "Acorde napolitano" (o estado fundamental **réb-fá-láb** consolidado como um novo "grau") é algo "mais recente" e "característico da linguagem harmônica do final do século XIX", foi propagada pelos, já mencionados, ensaios "*Das Gesetz der Tonalität*" ("*A lei da tonalidade"*) publicados entre 1888 a 1890 pelo maestro, pianista, musicólogo e professor austríaco Josef Schalk (1857-1900).

* * *

[4] DA SEXTA NAPOLITANA COMO UM MATERIAL HARMÔNICO NÃO PURO. Esta contraposição "brilhante ré-natural" *versus* "escuro réb" (ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 458) é oportuna, pois, com alguma investigação, ajuda a perceber *como as teorias são construídas*. O valor dramático-expressivo da sonoridade *napolitana* carrega consigo uma cultura de conotações e afetos *pesarosos* que, como destacam alguns autores, não deve ser ingenuamente subestimada. No capítulo "Bach-Haendel-Vivaldi-Telemann (1700-1750)", La Motte inicia sua explanação do "acorde de sexta napolitana" com a seguinte narrativa:

> O juiz israelita Jafté havia prometido, antes da batalha, que se a ganhasse, sacrificaria ao Senhor o primeiro que lhe saísse ao encontro ao chegar em casa. No momento em que, ao regressar para casa, é sua única filha a primeira que lhe sai ao encontro, aparece no oratório *Jefté*, de Carissimi – que até esse ponto se limitava a sóbrio curso narrativo – pela primeira vez e, por certo, densamente acumulada, uma formação harmônica até então economizada: um acorde encantador para a ópera napolitana, denominado por esse motivo *acorde de sexta napolitana* (em uma palavra, a *napolitana*), uma subdominante [**IVm**] no modo menor com uma sexta menor no lugar da quinta, em sua origem uma sexta menor como retardo da quinta (LA MOTTE, 1993, p. 80).

FIG. 3.43 - A *sexta napolitana* como acento dramático em um fragmento do oratório "*Jephte*" de Carissimi, 1645-1648 (a partir de LA MOTTE, 1993, p. 81 e JONES, 2009)

... e na aflição de meu coração, *ululate*!

et in afflictio - ne cordis me - i u - lu - la - - te!

5♮ 6♭ 6 4 3

Am:	E⁷/G#	Am	Dm⁶ᴺᵖ	Dm/F	E4 - 3	Am
	V⁷	**Im**	**IVm⁶ᴺᵖ**	**IVm**	**V**	**Im**
			Bb/D			
			bII			

A onomatopéia "*ululate*" tem conotações de *gemido plangente*, *ruído lamentoso*, *soltar gritos penetrantes*, *clamar em lamentações*, etc. (TORRINHA, 1942, p. 902).

Datado de 1645-48, "*Jephte*", "um dos grandes oratórios do século XVII" (SMITHER, 1977, p. 241), é de autoria de Giacomo Carissimi (1605-1674), compositor italiano tido como um dos mestres da *oratória latina* (cf. BUKOFZER, 1947, p. 126-127; GROUT e PALISCA, 1994, p. 337-338; STOLBA, 1998, p. 261-262) e tem como argumento o episódio bíblico que se lê em Juízes 11. Com a menção ao "*Jephte*" de Carissimi*,* La Motte enriquece e sintetiza o entorno do "acorde de sexta napolitana" contaminando a esfera da "funcionalidade harmônica" (supostamente *pura* ou *autônoma*) com uma série de sugestivas implicações "extra-musicais". A *autoria* e *nome do acorde* ajudam na *datação* desse *fato artístico* e *musicológico*, pois já aqui – na metade do século XVII, numa *primeira idade da tonalidade harmônica* – este *acorde visitante* (um *estranho impuro* que se *mistura* ao tom) encontra justificativas convincentes para sua aparição, ainda que uma de suas notas viole a *noção teórica* (mecânica, simples, supostamente lógica, natural e correta, *mas um tanto ingênua*) de que *os acordes da tonalidade se firmam na superposição das notas de um único diatonismo*.

Dois aspectos normativos podem ser considerados aqui. Um é que, tal *datação* – que reconhece esses sons que hoje chamamos de "acorde de sexta napolitana" como uma harmonia já consolidada na arte e na teoria do "segundo barroco" (BUKOFZER, 1947, p. 17 e 219) – atenua aqueles esforços *pedagógico-organizativos* que, defendendo a *harmonia tonal* como algo que, "historicamente", *progride* do simples (diatônico) para o complexo (cromático), tentam situar esta *impura* (complexa) opção de *acorde de subdominante* como uma harmonia do "período romântico" (cf. FICARELLI in BRISOLLA, 2006, p. 69-71; 84).

Outro aspecto é que, de um ponto de vista mais musicológico, a escolha de La Motte também não é fortuita. É uma alusão culta (não declarada, mas reconhecível para os *iniciados*) aos escritos do teólogo jesuíta, professor e inventor Athanasius Kircher (1602-1680), o "doutor das cem artes", "o último homem da renascença" (GAINES, 2007, p. 91). Como informam vários autores (LINFIELD, 1993, p. 203; PALISCA, 1991, p. 126; SMITHER, 1977, p. 220-246 e STASI, 2009, p. 54), já em 1650, em seu célebre "*Musurgia universalis*" (cf. MURATA, 1998, p. 707-711), Kircher inclui trechos comentados deste, então recentíssimo, oratório "*Jephte*". O *douto* Kircher chama atenção para estas "*mutatio toni*" que Carissimi emprega para "mover o ouvinte pelos afetos que deseja" destacando o valor destes "meios harmônicos" que nos estranham visando o alcance de uma maior "intensidade emotiva" (GROUT e PALISCA, 1994, p. 338).

Em seu estudo sobre vínculos que se estabeleceram entre *acordes* e *palavras*, Stasi (2009, p. 54) ressalta aqui a "justaposição de afetos" (a vitória triunfante do pai guerreiro *justaposta* a dor do sacrifício da filha) e sua solução de correspondência com as "*mutationes* do plano harmônico". De fato a *complexidade da trama* bíblica se mostra carregada de *justaposições* impactantes e nebulosas: *Jephte*, valente guerreiro, era filho de uma prostituta. Na condição de bastardo foi malquisto, fugiu para longe de seus irmãos e se estabeleceu na companhia de uma turma de mercenários. Contudo, Israel foi atacado e os anciões de seu povo lhe vieram pedir ajuda: "Vem, sê o nosso comandante, para que façamos guerra contra os amonitas" (JUÍZES, 11: 6). Ainda que outrora odiado e expulso, *Jephte* aceita a incumbência, se torna chefe, faz sua promessa a *Iahveh* e, vencedor, subjulga 20 cidades dos inimigos dos filhos de Israel. Quando volta vitorioso "eis que sua filha saiu ao seu encontro dançando ao som de tamborins", outra virada na trama, a *aflição* se

acentua com mais uma trágica justaposição, não basta a impossibilidade de recuo diante do iminente *holocausto* da "única filha" (personagem sem nome que aceita prontamente morrer honrando o voto do pai e a fé de uma nação), a jovem leva consigo sua virgindade e, sem filhos, conforme o costume em Israel, morre *indigna* sem ter quem se lamente por ela.

Tal complexo de *justaposições* é oportuno na caracterização teórico-afetiva da "sexta napolitana", e La Motte, fazendo juz a tradição teórica alemã, tira proveito retórico-pedagógico deste jogo de densas contraposições: como *Jephte*, o "acorde napolitano" é também um filho impuro, um acorde-grau ilegítimo ao campo harmônico diatônico, um estranho distante chamado a interferir na harmonia com sua singular força sonora desde os tempos que marcam os inícios e a consolidação da arte tonal que, como se sabe, está longe de ser uma arte pura, estritamente lógica, racional e ingênua. Nesta retórica harmônico-tonal o "acorde napolitano" é uma daquelas figuras análogas ao oximoro, um acorde que carrega valores em tese excludentes que, superpostos, se potencializam: é um consonante (um acorde perfeito maior) dissonante (uma desarmonia ao diatônico); um normal (primeira inversão) anômalo; algo contente por fora (exultante com a vitória), mas amargurado por dentro (o tenso desacordo com as normas da racionalização), etc.

Com a extraordinária eloqüência dos "sacrifícios de sangue humano" – como coloca Voltaire (no *article* dedicado ao "*Jephté*" no controverso "*Dictionnaire philosophique*", c.1764) quando, salientando as semelhanças entre a história de "*Jephte*" e a história grega de "*Agamenon e Idomenéia*", questiona os valores morais embutidos neste célebre episódio bíblico – La Motte sublinha o ponto fulcral da questão (que serve de epígrafe para o presente tópico): "é importante ter em conta que este acorde [...] se reservava para a expressão mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmônico puro" (LA MOTTE, 1993, p. 81).

Aldwell e Schachter (1989, p. 464 e 468) também destacam a necessidade de adequação das harmonias aos propósitos e contextos onde serão ouvidas e, sublinhando o afeto *pesaroso* do **bII**, escolhem trechos da *Missa de Réquiem* (1874) e da ópera "*La Forza del Destino*" (1862) nos quais o compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) ambienta textos como "Cristo, tende piedade de nós" e "nessa solidão expiarei meus pecados" com o matiz característico deste "frígio II (Napolitano)". Para arrematar, defendendo que as funções harmônicas não são autônomas e dependem de correlações de vários níveis com outros sentidos e valores expressivos, La Motte (1993, p. 82) recomenda, como exercício, que o aluno coloque em música – "empregando sempre a s^n como ponto culminante" – textos devidamente *afetados*, como: "O que é a Terra? Um vale de lágrimas!", "Pobre de nós! Ah, quão rápido nos leva a armadilha!".

Comentando a "justaposição modal" (maior/Menor), "o humor, a ironia e o estranhamento tonal" no quinto andamento – "*Der Trunkene im Frühling*" ("O Bêbado na Primavera") – da cantata sinfônica "*Das Lied von der Erde*" ("A Canção da Terra") de Gustav Mahler (datada de 1908) sobre textos de antigos poetas chineses, Casablancas escreve:

> Embora a canção comece [...] no tom de Lá-maior, a entrada da voz solista, no compasso quatro, se dá no tom de Sib-maior, como se fosse um "erro" harmônico com o qual Mahler quisesse representar a própria desorientação do bêbado [...], fazendo com que este cante fora do tom pertinente; deste modo Mahler arremeda a radical indiferença do bêbado [...] com a chegada da primavera. O começo do texto diz: "Se a vida não passa de um sonho, por que, então, a fadiga e o tormento? Eu bebo até não poder mais, todo o santo dia!"; repare-se uma vez mais na associação do elemento deslocado (o *forçado*, isto é, a tonalidade de Sib-maior) – com seu efeito irônico e distanciado – com o registro onírico e de irrealidade aludido no texto" (CASABLANCAS, 2000, p. 254).

Uma ocorrência emblemática deste "acorde doloroso" (FRANCESCHINI apud VERSOLATO, p. 63) no campo da canção popular, que se comenta adiante, se ouve no inicio da seção B da canção "Garota de Ipanema" composta por Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes em 1962. Os versos dão voz aos "*ais*" do poeta: "Ah! porque estou tão sozinho? Ah! porque tudo é tão triste?...", etc., abre-se um novo episódio (formal, melódico, rítmico, harmônico, afetivo, etc.) – trata-se de "revelar o sofrimento do enunciador por não encontrar um meio eficaz de atrair a atenção da 'garota'. Trata-se de um estado passional" (TATIT, 2004, p. 195) – e a harmonia escolhida para sinalizar tudo isso é justamente a eloqüente *napolitana.* No tom de Fá-maior a melodia alcança a nota fá natural, mas o acorde que a deixa "mais intensa", como se sabe, é o **Gb7M**: a nova cena se descortina na região de **bII**.

Em sua análise de "A valsa de quem não tem amor" de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy (lançada em 1945 na voz de Nelson Gonçalves), Nascimento (2001, p. 94-98) destaca essas *correlações afetivas* entre as palavras cantadas e a harmonia do **bII**. "A valsa..." está em Sol-menor e acorde de **Ab** é escolhido para matizar versos como: "passam-se os dias e os anos / sem ninguém [...] sem amor / sem beijos, sem calor [...]". E Nascimento (2001, p. 97) sublinha a "*finesse*" dos cancionistas: nesta passagem "não se pode desprezar a alteração melódica [os efeitos da "*mutatio toni*" como diria Kircher em 1650] que a nota **láb** provoca na escala" de Sol-menor, contaminando o tom com uma singular ambiência de um "modo frígio".

*   *   *

[5] Por razões convincentes, mas numa ênfase diferente da adotada aqui, muitos autores preferem associar o "acorde de sexta napolitana" ao "acorde de sexta aumentada": ambos são *invenções barrocas* que, a princípio, atuam no lugar *pré-dominante*; seus feixes básicos são parecidos (**réb-fá-láb-do** e **réb-fá-láb-si**); semelhança que se reafirma na tipologia de suas escalas (Réb-lídio e Réb-lídiob7) e na localização de seus graus ("**bII7M**" e "**bII7**"); graus que, a rigor, estariam invertidos; e ambos expandem o diatonismo principal (i.e., são acordes "alterados").

Assim a aproximação expositivo-pedagógica dos tópicos "sexta napolitana" e "sexta aumentada" favorece rotinas analíticas contribuindo (evitando confusões entre **Db** e **Db**) para que se perceba como graus de *semelhança aparente* desempenham *diferentes* capacidades harmônicas. Já a aproximação entre "sexta acrescentada" e "sexta napolitana" que se defende aqui, contribui para que se perceba como diferentes *escalas* (Ré-lócrio e Réb-lídio) e *graus* ("**IIm7$^{(b5)}$**" e "**bII7M**") desempenham a mesma função harmônica. Para uma antologia de trechos (partituras e gravações) escolhidos em obras do repertório culto europeu, representativos dos dois recursos harmônicos contrastados nesta FIG. 3.4, ver Cutler (2008).

*   *   *

[6] Tal "naturalização" da notá **láb** em Dó-maior se traduz na defesa teórica da chamada "escala maior harmônica", ou "modo maior harmônico", i.e., **dó-ré-mi-fá-sol-<u>láb</u>-si-do**. Termo usado por alguns autores (p. ex., RIMSKY-KORSAKOV, 1946, p. 54; SPOSSOBIN, 2007) para situar a aparição de acordes que, em tonalidade maior, possuem as notas **b$\hat{6}$** e **$\hat{3}$**. Ou seja, acordes que, na tonalidade de Dó-maior possuem as notas **láb** e **mi natural**, tais como **IVm$^{6(7M)}$, IIm7$^{(b5)9}$, VII°, V7$^{(b9)13}$**. Sobre o uso da **b$\hat{6}$** no modo maior ver Kostka e Payne (2004, p. 344-345). Zamacois (1945, v.2, p. 160) informa que esta escala recebe nomes como: "maior-mista", "maior menor", "maior com coloração de menor", "maior com 6ª menor", etc. Para Cooke (1990, p. 146) a "função expressiva" da sexta menor compara-se ao efeito de uma "explosão de angústia", dificilmente "podemos encontrar uma página de música 'dolente' de qualquer compositor tonal de qualquer período sem que a encontremos diversas vezes". Para Schenker, tal "dó maior com um toque de sexta menor" é uma escala onde

> aparece [a nota] *lá bemol* sem *si bemol* e sem *mi bemol*. Esta mistura foi e continua sendo muito utilizada, pois sua conformação peculiar de tríades maiores sobre o a tônica e a dominante e tríade menor sobre a subdominante se mostra muito favorável ao artista para efeitos de cor (SCHENKER, 1990, p. 140-141).

*   *   *

[7] Sobre o "*Saltus Septimae irregularis*" (salto descendente de sétima diminuta), i.e., sobre a "assombrosa" qualidade da invenção melódica em torno da estereotipia ***láb↘si natural*** alcançada entre nos finais do século XVII e inícios do XVIII na música de Bach, Haendel, Vivaldi e Telemann, ver Bartel (1997, p. 382), La Motte (1993, p. 68-79) e Platzer (2001, p. 203). Como já foi referenciado anteriormente, Schoenberg cuida destes "pontos decisivos"– a *sexta* e *sétima* notas da escala menor – por meio de seu conceito de "neutralização" (SCHOENBERG, 2001a, p. 78-87; 2001b, p. 156-159; 2004, p. 36-37). Sobre "neutralização" ver também Dudeque (1997a, p. 60-75; 1997b; 2005a, p. 24-28).

*   *   *

[8] DOS TERMOS "SEXTA" E "NAPOLITANA". Os assuntos da "sexta napolitana" e do "**bII**" são muito tradicionais e queridos na arte e na teoria da harmonia, com isso as referências (com muitos exemplos e estudos de casos) são inúmeras, dentre as quais as seguintes: Alain (1965, p. 36), Aldwell e Schachter (1989, p. 456-470), Arnold (1965, p. 606-609), Benward e White (1999, p. 79-91), Bortz (2009), Brown (1944), Cutler (2008), Damschroder (2008, p.198-210), Dudeque (1997a, p. 109-110; 2005a, p. 75-78),

Harrison (1994, p. 116), Karg-Elert (2007, p. 104-111), Kopp (2002, p. 175-176), Kostka e Payne (2004, p. 359-371), Krüger e Mattos (2009), La Motte (1993, p. 79-83), Lester (1982, p. 94-101), Ottman (2000, p. 216-228), Pascoal e Pascoal (2000, p. 83-92), Piston (1993, p. 392-402), Platzer (2001, p. 97), Proctor (1978, p. 97-115), Reynolds e Warfield (1984, p. 150-153), Rimsky-Korsakov (1946, p. 118), Rosen (1999, p. 32 e 102-103); Salzer (1990, p. 190-191), Sessions (1951, p. 114-116), Schoenberg (2001b, p. 338-342; 2004, p. 55-56), Smith (1998), Thostenson (1971, p. 356-357; 378-382), Toutant (1985, p. 187-209), Turek (1996, p. 59-64), Wason (1995, p. 24) e Zamacois (1945, v.2, p. 165-170). Para um levantamento bibliográfico especificamente dedicado ao "**bII**" ver Berry (2004b, p. 113-114).

De acordo com tais autores, em síntese, o termo "sexta" se justifica por uma conjunção de diferentes razões: "sexta" faz referência direta ao *intervalo característico de sexta menor* (***fá-réb***) que se forma entre a nota do baixo e a especial dissonância acrescentada ao **IVm**; se refere também a própria *nota* acrescentada, o ***réb***, a única *sexta menor sobre acorde menor* do sistema harmônico e que por isso, por essa notável excepcionalidade, recebe o lisonjeiro cognome "sexta napolitana"; e, também no jargão tradicional, "sexta" indica a *primeira inversão* do acorde, neste caso a primeira inversão do acorde perfeito maior sobre o segundo grau rebaixado (**bII_6**).

Note-se que a tipificação contemporânea do feixe **fá-láb-réb** como "acorde perfeito maior", um termo-tipo com que carrega conotações de algo que é o *padrão*, o *simples*, o *comum* e o *consonante*, reduz ou encobre aquilo que antes se valorizava, já no próprio nome, como uma exceção especial, algo *dissonante* por *extraordinariedade* (o que foge do usual aqui não é, é claro, o resultante tipo "perfeito maior", mas sim a aparição da nota "**réb**" no tom de Dó-menor ou Dó-maior) que por isso merecia pertencer ao grupo daquelas ricas e diferenciadas "sextas" características da harmonia contemporânea: *sexta aumentada germânica*, *sexta aumentada francesa*, *sexta aumentada italiana*, *sexta dórica*, *sexta ajuntada* (*ajjoutée*), *sexta de Rameau* e *sexta napolitana*.

O rótulo "Napolitana" teria se firmado no decorrer do século XIX e nem sempre é usado por autores ditos *tradicionais* ou *eruditos*. É contributivo notar, por exemplo, que mesmo na segunda metade do século XVIII, em seu revisado e ampliado *Dicionário de música*, Rousseau, personagem iluminista tão ligado aos *italianismos*, a *ópera* e aos minuciosos detalhes das *cifras* e *nomes dos acordes*, não registra o termo "sexta napolitana" (indicando o acorde aqui em questão através da cifragem **b6** acima da nota específica grafada no baixo). Trata-se, presumivelmente, de uma alusão a "Escola Napolitana", rótulo geral utilizado para referenciar um grupo de compositores ativos principalmente na criação de música vocal e ópera nos séculos XVII e XVIII na cidade de Nápoles. Dentre os quais se destaca o nome do compositor Alessandro Scarlatti (1660-1725) comumente lembrado como o "fundador" da dita "Escola Napolitana". Outros compositores de vulto são Nicola Porpora (1686-1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolò Jommelli (1714-1774), Pasquale Anfossi (1727-1797), Niccolò Piccinni (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801) e o autor de textos de maior destaque foi o célebre poeta Pietro Metastasio (1698-1782). Cf. Bukofzer (1947, p. 122-123); D'Indy (1950, p. 34-38); Grout e Palisca (1994, p. 495-497).

> Na ópera italiana começaram a manifestar-se, ainda antes do fim do século XVII, tendências no sentido de uma estilização da linguagem e formas musicais e de uma textura musical simples, concentrada na linha melódica da voz solista e apoiada por harmonias agradáveis ao ouvido. O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática [...]. Esse novo estilo, que se tornou conhecido no século XVIII, desenvolveu-se, parece, nos seus primórdios, principalmente em Nápoles, sendo por isso muitas vezes chamado *estilo napolitano* (GROUT e PALISCA, 1994, p. 362-363).

Contudo, por conta disso, não devemos limitar o alcance da "sexta napolitana" como um recurso exclusivo desses compositores e/ou escola, "embora os compositores da escola Napolitana usassem com freqüência esse acorde em sua música, eles não o criaram, antes o herdaram de compositores mais antigos" (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 359). De maneira geral podemos considerar que este recurso musical foi uma invenção que se alastrou pelos séculos XVII e XVIII, época em que a ópera – e nela a produção napolitana se destacava –, se popularizou e se disseminou pela Europa e suas colônias levando consigo seus valores e sua influente terminologia (*allegro, adágio, pianíssimo, mezzo forte*, etc.). Assim, mal comparando, o rótulo "napolitano" teria aproximadamente o mesmo tipo de conotação que o rótulo "hollywoodiano" adquiriu na

cultura mundial das últimas décadas do século XX. De resto,

> a própria noção de *Escola Napolitana* hoje é questionada, na medida em que não parece ter havido diferença fundamental entre a produção operística (muito rica) dessa cidade e a do resto da Itália. Há, sim, em Scarlatti – mas também em outros compositores menores, seus contemporâneos –, um processo de transição entre as formas típicas da Escola Veneziana e as que vão caracterizar o Barroco Tardio (COELHO, 2000, p. 155)

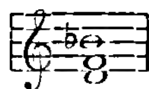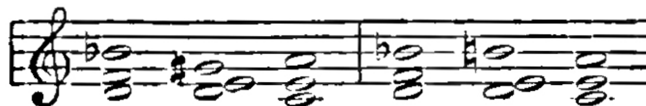
Para referências sobre a "sexta napolitana" na *teoria da música popular* – onde "o acorde **bII7M** ingressou no vocabulário 'diatônico' do tom menor para ficar" (GUEST, 2006a, p. 120-121) e nem sempre o termo "napolitana" é usado – ver: Almada (2009, p. 156-157), Chediak (1986, p. 97), Delamont (1965, p. 8-11), Freitas (1995, p. 40-42), Herrera (1995a, p. 123), Jaffe (1996, p. 88), Nettles e Graf (1997, p. 83), Pollaco (2007, p. 92) e Ulanowsky (1988, p. 23-24).

* * *

9 Riemann, que foi professor de Reger, registrou seu entendimento sobre a *sexta napolitana* em diferentes oportunidades. Uma menção ao compositor Alessandro Scarlatti (1660-1725) e ao legado da escola "*napolitana*", bem como a correlação do acorde "S̸, em Lá-menor: ré fá [lá] sib" com o modo *frígio* se acha, p. ex., no "*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*" (aproximadamente: *Harmonia simplificada, ou a teoria das funções tonais dos acordes*) de 1893 (RIEMANN, 1899, p. 93).

A menção ao mestre – "sigo [...] o ensinado pelo Dr. H. Riemann" (REGER, 2007, p. 3) – torna-se mais concreta se compararmos as modulações do "*Beiträge...*" de Reger, de 1903, com as modulações propostas neste "*Vereinfachte Harmonielehre...*" de Riemann, de 1893. Destacam-se as soluções (com diversos empregos dos múltiplos significados da "S̸") apresentadas por Riemann no "§17. Modulações por meio das fronteiras das progressões harmônicas" e no "§18. Modulações por meio de passos harmônicos do mais longo alcance" (RIEMANN, 1899, p. 162-173).

Em outro trabalho de Riemann, o "*Katechismus der Harmonie und Modulationslehre*" de 1890, encontramos: "A harmonia de […] °Subdominante [*Subdominante menor*] acrescenta sons estranhos na escala natural, porém são harmonias de grande efeito [...] a S̸ é conhecida especialmente como acorde de sexta napolitana (por seu efeito de Subdominante intensificado)" (RIEMANN, 1952, p122). E em um verbete específico no "*Musik-Lexikon*" (dicionário que contou com a primeira publicação em 1882) encontramos:

> *Sexta Napolitana*: nome dado por muitos teóricos para a sexta menor sobre a subdominante de uma *tonalidade menor*, como, por exemplo, em Lá- menor: Com a nota mais grave (ré) como a subdominante a nota sib seria mais corretamente interpretada como uma suspensão (um sib antes de lá); o passo de sib
>
> 
>
> para lá é, freqüentemente, suprimido e a nota sib por meio de um intervalo de terça diminuta alcança a nota sol# ou então, volta para si natural, a nota da escala da qual se deriva.
>
> 
>
> Através da introdução da *Sexta Napolitana*, muitas progressões harmônicas ousadas são incorporadas à harmonia tonal, por exemplo, o salto de trítono (Bb para E) (RIEMANN, 1908, p. 535).

* * *

10 No exemplo de Reger (bem como nos exemplos de Schenker e Schoenberg comentados mais adiante) não aparecem as cifras. Esta sugestão de cifragem visa favorecer a pronta comparação com outros sistemas teórico-expositivos.

* * *

11 Note-se que essa ambigüidade característica da pura *tríade maior* (1-3-5) é uma capacidade que se reduz muito quando escolhemos trabalhar expandindo a sonoridade tonal com tétrades e tensões. Quanto mais revelamos as 7ª maiores ou menores e quanto mais explicitamos as tensões (9ªs, 6ªs, 11ªs, etc.) mais

revelamos dados sobre o *lugar diatônico* onde essa tríade está assentada, reduzindo muito os "múltiplos significados" (*Mehrdeutigkeiten*) destacados pelos teóricos da harmonia triádica.

* * *

[12] Mesmo que estas referências aos escritos de Reger (bem como as referências a Riemann, Schoenberg e Schenker) possam sugerir que, como recurso modulatório, a "sexta napolitana" estaria datada aos tempos do romantismo dos últimos anos do século XIX e inícios do XX, é importante a ressalva de que o recurso, com menor ênfase e em outros termos, é conhecido desde o século XVII. O estudo de Linfield (1993), por exemplo, mostra usos da *sexta napolitana* como recurso modulatório já na música de compositores barrocos italianos como Domenico Mazzocchi (1592-1665) e Giacomo [Jacomo] Carissimi (1605-1674). Sobre a crítica schoenberguiana aos "criptogramas" (cifras analíticas) de Reger ver Schoenberg (2001b, p. 241).

* * *

[13] POVOS E PÁTRIAS: DAS FRONTEIRAS DA TEORIA DA HARMONIA NA HISTÓRIA CENTRO-EUROPÉIA. Sobre a "tradição teórica austro-germânica" dos finais do século XIX e inícios do XX, bem como sobre o entorno teórico onde surgem os *tratados* de Schenker e Schoenberg, cf. Bernstein (1992, 2006), Dudeque (2004a; 2005b) e Wason (1995).

As conotações de "época" e "lugar" implicadas no termo "napolitana" oportunizam uma mínima nota sobre esses vínculos que se estabelecem entre tópicos da *teoria da harmonia* e determinadas *localizações histórico-geográficas*. As *fronteiras italianas* (de Zarlino e seus predecessores até a época do *baixo contínuo*), *francesas* (de Descartes e Mersenne até Rameau e seus seguidores) e *austros-germânicas* (de Volgler, Weber e Sechter até Riemann, Schenker e Schoenberg e seus seguidores) da teoria da harmonia sempre foram vivas – possuem territórios e rotas comuns, estão sob tensão, são móveis e sujeitas a alterações diversas desde as mais remotas origens da tonalidade harmônica – e, nos anos de Rameau (marco da teoria moderna), se ambientam no amplo entorno contextual do *Iluminismo*. Com isso, "como é o caso geral no século XVIII, produziu-se [também] neste domínio uma ininterrupta troca de idéias. Os fios correm por aqui e por ali e entrelaçam-se tão bem que é quase impossível isolá-los da tessitura acabada e remontar à sua origem" (CASSIRER, 1997, p. 433). Contudo, como chama atenção Torriani, como movimento intelectual e político, o próprio *Iluminismo* é um *ismo* que, já na definição, depende de uma localização histórica e geográfica cuidadosa.

> Embora a Inglaterra tenha exercido uma influência considerável, é principalmente na França e na Alemanha que o conflito em torno do Esclarecimento se manifestou mais abertamente. Na França, o Esclarecimento visava destruir as bases ideológicas do poder aristocrático e eclesiástico, enquanto na Alemanha, a Reforma protestante e a falta de um Estado central fizeram com que o Iluminismo se apresentasse mais como uma racionalização ou fundamentação da religião cristã. Na Itália e na Espanha, o Iluminismo ficou restrito a círculos fechados e se manifestou como um movimento social e político mais limitado (TORRIANI, 2004, p. 282).

Assim, a mudança de ênfase – da teoria francesa do século XVIII (*grosso modo*, dita agora *tradicional*) para a teoria austro-germânica do século XIX (*grosso modo*, dita *funcional*) – que marca a história da harmonia não é um fenômeno isolado. Relaciona-se com vários aspectos da história da cultura que podem ser rememorados com o auxílio da síntese (que visa preparar uma discussão sobre a filosofia romântica) realizada por Bornheim (2005, p. 78-80). Bornheim procura contrastar o *Iluminismo* como o compreendia Kant (o *Aufklaerung*, "a fase menos germânica da cultura alemã", uma etapa "bastarda" marcada pela assimilação da cultura latina, especialmente da francesa) diferenciando-o daquele *Iluminismo* propriamente francês (que se confunde com a vida e obra de Rameau, o notável protagonista d*a fase menos alemã da teoria da harmonia tonal*). Bornheim chama a atenção para o fato de que, durante cerca de dois séculos, em decorrência dos incisivos acontecimentos da *Reforma* (marco da "erupção nórdica") e de uma série de movimentos subseqüentes, os anos de Rameau são marcados pela profunda cisão entre a *cultura latina* (Itália e França) e a *cultura nórdica* (Alemanha protestante). No Sul, o grande tema é a *natureza* e o caminho que conduz a ela é a *razão*, e é daqui que um Rameau pensa a harmonia. No Norte, o grande tema é o *sobrenatural* conduzido não pela *razão* e sim pela *fé*, pela visão religiosa luterana de mundo, na qual o homem deve receber educação (latim, retórica, matemáticas, música, etc.) a fim de melhor atender a seu *Beruf* (profissão, vocação, missão, chamado divino), e é daqui que um J. S. Bach pensa a harmonia.

> O que o *Aufklaerung* tinha que o *Iluminismo* não tinha era a formação luterana. Os pensadores germânicos não tinham a liberdade, existente em outros lugares, para apagar o cristianismo como uma praga fina de superstição bloqueando a flor da razão pura. Na Alemanha, o espírito de Martinho Lutero insistia que a fé e a razão fossem reconciliadas (GAINES, 2007, p. 160).

E tal contraste entre *sul* e *norte* ajuda a contextualizar o célebre *dictum* de Carl Phillipp Emanuel Bach: "Pode proclamar bem alto que os fundamentos meus e do meu falecido pai são anti-Rameau". [Contribuindo para a perpetuação do nome de seu pai, J. S. Bach, como uma espécie de *adversário* de Rameau, esta afirmação de C. P. E. Bach, conforme Lester (1996, p. 232), se encontra numa carta endereçada ao *apologista* da "verdadeira tradição germânico-bachiana" Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) que, por sua vez, menciona a passagem em seu *tratado*, publicado entre 1771-79, "*Die Kunst des reinen Satzes*" (v. 2, p. 188)].

Como se sabe, embora o "*Traité...*" do francês (e *herdeiro de italianismos*) Rameau tenha entrado para os anais da história da cultura como o *primeiro* tratado de harmonia moderna, a *arte da harmonia* propriamente dita começa muito antes (DAHLHAUS, 1990) e vai se desenvolver muito além dessa medida a partir dos finais do século XVIII e ao longo do XIX no mundo austro-germânico. O entendimento de que, em um formidável pulo-do-gato, a música alemã reúne os sucessos das predecessoras italiana e francesa pode ser ilustrado com um texto de 1752, transcrito e comentado por Grout e Palisca (1994, p. 477), onde o compositor e flautista alemão Johann Joaquim Quantz (1697-1773), escrevendo em Berlim sobre a *música alemã* como uma sorte de *mistura positiva* de elementos dessas duas nacionalidades latinas, pondera: "Num estilo que, como o da Alemanha atual, consiste numa mistura dos estilos dos diferentes povos, cada nação encontra alguma coisa com que tem afinidades". Na argumentação de Quantz, a música da Alemanha é "mais universal e mais agradável", pois conjuga e mistura os bons elementos da "pura música italiana", que já não se assenta "sobre fundamentos tão sólidos como outrora", e do "puro estilo francês" que "permaneceu excessivamente simples". No entanto, apesar da sagacidade das colocações de Quantz, como a história geral nos ensina, essa migração do mundo erudito francês para o alemão, que só se consolida muitos anos depois de Quantz, se deve a uma série de fatores de ordem política, econômica e bélica, tais como a Revolução Francesa, o período de Napoleão, o fim do Sacro Império Romano, o renascimento da Prússia, o processo de unificação alemã no período de Bismark, o triunfo militar alemão que a custa da derrota francesa fundou o novo Império Alemão e "envenenou o relacionamento entre os dois países" (SCHWANITZ, 2007, p. 144), etc. A análise de Cassirer sobre a formação da estética alemã, parece explicar um pouco mais as colocações de Quantz e o caráter dessa trajetória da harmonia em direção a Alemanha:

> Não existe nenhum tema intelectual, nenhum princípio ou teorema especial sobre os quais assentaria uma atitude original da estética alemã. Não há, por assim dizer, nenhum conceito ou teorema do qual não se possa encontrar o análogo ou o paralelo nas literaturas francesa ou inglesa. E, no entanto, todas as influências [...] que se exerceram na Alemanha aí adquiriram um novo sentido e outra finalidade (CASSIRER, 1997, p. 433-434).

Um termômetro representativo de como essas configurações geopolíticas foram significativas na história daquela Europa que assistiu a consolidação da arte e da teoria da tonalidade harmônica é a diferenciação do *caráter nacional* e do *temperamento dos povos* descrita pelo influente filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) em seu trabalho "*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*" (*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764) apresentada e comentada por Torriani (2004, p. 241-247). Julgadas por esse *caráter do lugar de nascimento*, numa espécie de estetização da moral, Kant considera que as pessoas também despertam sentimentos do *belo* e do *sublime*. Suas observações revelam "aspectos bastante instrutivos e interessantes, se não sobre o belo e o sublime em si, pelo menos sobre os pressupostos e gostos da segunda metade do século XVIII" (TORRIANI, 2004, p. 242). Na tipologia kantiana, os italianos, franceses e alemães, estão no grupo dos povos brancos, ou europeus, tidos como povos fundamentais. Conforme Torriani, neste estudo dos caracteres nacionais:

> O italiano era visto por Kant como intermediário entre o espanhol e o francês. Por isso, tinha mais gosto pelo belo que o espanhol, mas mais sentimento para o sublime que o francês. O francês era mais receptivo para o belo alegre e charmoso. Moralmente era amável, educado e disponível, aberto e acessível. Cultivando as boas maneiras e o convívio social nos salões (*Frauenzimmer*), o francês se investia na aquisição de graça social pelo humor (*Witz*) e o *bon mot*. Como cidadão, escrevia sátiras contra os abusos estatais e contentava-se em levantar objeções no parlamento (Kant escrevia antes da Revolução). Ele observava também que disto tudo decorria um caráter frívolo (*läppisch*, *leichtsinnig*). O alemão era mais

> sensível para o sublime pomposo (*prächtig*), sendo intermediário entre o francês e o inglês, mas, como o italiano, apreciava igualmente o belo e o sublime. Socialmente, era mais disponível que o inglês, e menos divertido que o francês. Preocupava-se mais com a imagem social de seus atos, dando importância à família, ao título, ao estamento, à opinião alheia e à honra (TORRIANI, 2004, p. 243-244).

Esse *caráter do lugar* – numa espécie de atualização do hábito de se usar nomes de lugares da antiga Grécia (*dórico, jônio, frígio*, etc.) – transparece na cultura moderno-contemporânea da teoria da harmonia e se conserva nestes termos do jargão: *sexta napolitana, terça de picardia*, *sexta aumentada italiana*, *sexta aumentada francesa*, *sexta aumentada alemã* (as questões sobre os *nomes* destas três espécies de *sextas aumentadas* serão retomadas adiante). Se *desnaturalizados* e desligados desse *caldo grosso* da história, da cultura e da arte tais *nomes* podem se mostrar como rótulos musicais arbitrários e *puramente* técnicos e assim, esvaziados de suas densas implicações extramusicais e nada puras e técnicas, podem levar um comentarista de grande prestígio como o compositor e teórico norte-americano Walter Piston (1894-1976) a afirmar em seu influente "*Harmony*", de 1941, "que não parece haver uma boa explicação para a origem desses nomes" (PISTON, 1991, p. 404).

Contudo, tratando de aspectos que extrapolam as especificidades da pura harmonia, outros pensadores tendem a valorizar que sim, existem algumas "explicações" para que se reconheçam tais *fronteiras*. Em seus escritos, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) contrapõe a musicalidade *Südländer versus a* musicalidade *Nordländer.* A musicalidade *Südländer* (proveniente do Sul), mediterrânica, é "mais meridional, mais morena, mais efervescente" (NIETZSCHE, s/d, p. 32), é a musicalidade que Nietzsche associa ao compositor francês Georges Bizet (1838-1875). Em contrapartida, a musicalidade *Nordländer* (proveniente do Norte) é setentrional, ou precisamente Alemã, a musicalidade que Nietzsche reconhece em Richard Wagner (1813-1883). Estas teses de Nietzsche aparecem nos textos "Além do Bem e do Mal" (1885), justamente no capítulo intitulado "Povos e Pátrias", e no "O caso Wagner, um problema para músicos" (1888). E, nesta conjetura (que será retomada adiante), Nietzsche não está só.

Comentando a "ascensão dos instrumentos de cordas" (a família do violino) no mencionado "Os fundamentos racionais e sociológicos da música" que escreveu por volta de 1911, o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) destaca o "desejo – sempre vivo na Itália – [...] de uma beleza sonora mais rica em expressão – de um som "cantável" (WEBER, 1995, p. 138) e, logo adiante:

> [Nos inícios do século XVIII] A cultura italiana permanecia estranha (no fundo até o limiar do presente) ao caráter camerístico da cultura musical do Norte. O canto *a capella* e a ópera – e nomeadamente esta última, que era configurada de tal modo que suas árias satisfaziam às necessidades caseiras de melodias facilmente compreensíveis e cantáveis – permaneceram o ideal italiano, limitado pela falta de uma cultura da "*home*" burguesa. O ponto central da produção e do desenvolvimento técnico posterior do piano situa-se, por conseguinte, na terra musicalmente melhor – que significa neste caso: mais amplamente – organizada da época de então: a Saxônia (WEBER, 1995, p. 147).

Sobre as diferentes concepções de mundo ao longo da idade moderna e contemporânea destes "povos brancos, ou europeus" observadas por um autor alemão no século XX, ver o célebre estudo de Norbert Elias (1994). Outro autor alemão que se ocupa em traçar com taxativa nitidez as diferenças entre os caucasianos do hemisfério norte é Dietrich Schwanitz (2007, p. 411-434). No caso do Brasil (das noções de *brasilidade*, do *povo brasileiro*, da *tradição brasileira*, da *música brasileira*), algumas obras e autores devem ser lembrados, tais como: "Casa-grande & senzala" de Gilberto Freyre; "Raízes do Brasil" de Sérgio Buarque de Holanda; "Formação do Brasil contemporâneo" de Caio Prado Júnior; "O povo brasileiro" de Darcy Ribeiro; "Cultura brasileira e identidade nacional" e "A moderna tradição brasileira" ambos de Renato Ortiz; e o "Ensaio sobre a música brasileira" de Mário de Andrade que, em tópico específico, aborda "o problema da harmonia" (ANDRADE, 2006, p. 38-48).

* * *

[14] A interpretação schenkeriana do *acorde de sexta napolitana* como um "II frígio" data do início do século XX, mas, posteriormente, foi recuperada e amplamente divulgada por discípulos e simpatizantes como se nota, p.ex., no "Audição estrutural" publicado em 1952 por Felix Salzer (1990, p. 190-191 e 450-453). Como se recoloca mais adiante, a tese do "traço frígio", i.e., a interpretação de que, nos tons de Dó-menor ou Dó-maior, o acorde de **Db7M** é um "empréstimo" do **bII7M** de *Dó-Frígio*, encontra defensores também entre os estudiosos da música popular, tais como: Chediak (1986, p. 97 e 123), Herrera (1995a, p. 123), Jaffe (1996, p. 88), Pease (2003, p. 76 e 78), Tagg (2009, p. 117) e Ulanowsky (1988, p. 23-24).

[15] Adiante, Schenker desenvolve esta idéia de que "o motivo" atua "como intérprete do conceito harmônico". O *motivo* é o "conteúdo vivo" que "dá realmente vida ao conceito acórdico abstrato". As "leis harmônicas influem na formação do conteúdo" musical, mas são esses "membros" do "organismo" – os *motivos* – que *traduzem*, *representam* e *concretizam* tais "leis". Como parte "primária do conteúdo", o *motivo* é aquilo que dá *forma* e *expressão* ao que chamamos, p.ex., de *tríade* ou *tétrade* (ou de *dominante*, *tônica*, *grau*, *função, preparação, resolução, etc.*). Conceitos (idealizações) que, por si só, são pré-musicais. O *motivo* converte um material bruto (ou um conceito afônico) naquilo que é um efeito sônico capaz de alcançar nossa "consciência sensorial". *Motivos* "despertam sentimento" (produzem *uma percepção*), convertem *faculdade intelectiva* em *ação manifesta* e, assim, são construtos que "unificam" *idéias harmônicas* e *idéias musicais* (SCHENKER, 1990, p. 309-313).

* * *

[16] Neste ponto do "*Harmonielehre*" Schenker já tratou do "efeito ardiloso" da *semicadência* – "uma satisfação [respiração] de outro tipo" – fazendo uso de uma famosa analogia lingüístico-gramatical:

> não é permitido a uma dominante fazer o papel de tônica, mas, em troca, a dominante possui outra propriedade valiosa: anunciar que a tônica ainda está por vir. A dominante pode assim, em determinadas circunstâncias, delimitar claramente uma parte [...] se bem que nunca com o peso de um ponto final, mas sim com o peso menor de um elemento separador de partes subordinadas do discurso, como a vírgula, o ponto-e-vírgula, os dois pontos e os sinais de interrogação (SCHENKER, 1990, p. 318-319).

* * *

[17] O DESACORDO SUPÕE UM ACORDO NOS TERRENOS DE DESACORDO. Por essas e outras *divergências inevitáveis*, usualmente, estes personagens do *campo da música culta européia* nos são apresentados em pares opositores – "irmãos inimigos" (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 123) – que se tornaram símbolos de embates que marcaram época: Galilei *versus* Zarlino; Zarlino *versus* Vicentino; Artusi *versus* Monteverdi; Sheibe *versus* Bach; Bach *versus* Rameau; Rameau *versus* Rousseau; Marpurg *versus* Kirnberger; Gluck *versus* Piccinni; Wagner *versus* Brahms; Hanslick *versus* Wagner; Nietzsche *versus* Wagner; Schoenberg *versus* Riemann; Schoenberg *versus* Schenker; Schoenberg *versus* Stravinsky, etc.

No âmbito dos *valores*, *concepções* e *idéias*, as controvérsias também são rememoradas por meio de dualidades: a origem da música está nas matemáticas *versus* a origem da música está na língua (na fala); o retorno ao primevo *versus* o elogio ao progresso; moderno *versus* antigo; *stylus gravis versus stilus luxurians*; *prima prattica versus seconda prattica*; a natureza como ela é *versus* a natureza como ela deveria ser; sentimento *versus* razão; imitação *versus* criação; música absoluta *versus* música programática; teoria *versus* prática; racionalismo *versus* empirismo; *esprit géométrique versus esprit finesse*, etc. Somam-se ainda os cultivados antagonismos das chamadas *linguagens*, *sistemas* e *processos técnicos*: modal *versus* tonal; tonal *versus* pós-tonal; harmonia *versus* polifonia; condução de vozes *versus* funcionalidade harmônica; harmonia tradicional *versus* harmonia funcional; modulação *versus* monotonalidade; etc.

Tantos *desacordos* se misturam numa espessa e descomunal "cadeia de antíteses" (DAHLHAUS, 1999, p. 49). Na instância das *teorias para a arte da harmonia*, algo assim também se observa nessa geração dos teóricos austros-germânicos. Reger estudou com Riemann, mas se distanciou dos pontos de vista de seu professor (REHDING, 2008, p. 10-14). A oposição "Schoenberg *versus* Riemann" é tema do estudo de Bernstein (1992). As divergências (e semelhanças) entre Schenker e Schoenberg são ainda mais comentadas (BORIO, 2001; CHAVES, 1995; DAHLHAUS, 1994; KERMAN, 1987, p. 88-92; LACERDA, 1997; ROSEN, 2004, p. 208-209; SCHOENBERG, 2001b, p. 447-448; SIMMS, 1977).

Diante de tudo isso, para nós que observamos tudo isso *de fora* (i.e., no século XXI, no *Novo Mundo*, no *campo da música popular*, etc.), a seguinte colocação de Bourdieu (que sendo um europeu culto, escreve *do lado de dentro* dessa arena de tantas *disputas simbólicas*) se mostra uma chave esclarecedora:

> O desacordo supõe um acordo nos terrenos de desacordo, e os conflitos manifestados entre as tendências e as doutrinas dissimulam, aos olhos dos que deles participam, a cumplicidade em que implicam e que choca o observador estranho ao sistema. É preciso não confundir o consenso na dissensão (cujas raízes situam-se na tradição escolar) que constitui a unidade objetiva do campo intelectual de uma dada época – ou seja, a participação na atualidade intelectual – com uma submissão à moda. O que torna contemporâneos certos autores que se encontram separados sobre inúmeros outros ângulos são as questões consagradas a respeito das quais eles se opõem e, em relação às quais organiza-se pelo menos um aspecto de seu pensamento (BOURDIEU, 2004, p. 207).

[18] Mais adiante Schoenberg reconsidera: "Qualquer som de uma tríade altera-se cromaticamente para cima ou para baixo. [...] Consinto, desgostoso com isso, em permitir a alteração da fundamental, preferindo supor o aparecimento de uma nova fundamental" (SCHOENBERG, 2001b, p. 489-490). E mais "aqui pode-se abstrair-se incondicionalmente da alteração da fundamental" (SCHOENBERG, 2001b, p. 495).

* * *

[19] DA EQUIVALÊNCIA ENARMÔNICA ENTRE A "DOMINANTE SECUNDÁRIA DO **bII**" E O "ACORDE DE SEXTA AUMENTADA QUE PREPARA O **V7** GRAU". Nestes "exemplos" – que são bem mais do que meras ilustrações e precisam ser estudados como *texto*, pois concentram informações substanciais – Schoenberg explora sistematicamente as combinações do *acorde de sexta napolitana* com vários outros graus: o **bII** combinado com outros lugares de **II** grau (i.e, **bII** combinado com **IIm**, (**V/V**) e **IIm7$^{(b5)}$**); o **bII** combinado com outros lugares da subdominante menor (**IVm** e **bVI**), etc.

Uma peculiaridade que não escapa ao texto e "exemplos" de Schoenberg (2001b, p. 356-357 e 376) é o fato de que, por equivalência enarmônica, a *dominante secundária* do **bII**, ou seja, a tétrade que cumpre função de "(**V7/bII**)", possui os mesmos sons que o "acorde de sexta aumentada" que, na função de "dominante da dominante", i.e., (**SubV7/V7**), prepara o **V** grau. Considere-se o caso (FIG. 3.44) em Dó-maior. O mesmo acorde de "**Ab7**" nos leva a dois lugares diferenciados funcionalmente: (FIG. 3.44a) **Ab7→Db** (preparação para o **bII**, um lugar de *subdominante*) e/ou (FIG. 3.44b) **Ab7⋯→G7** (preparação para o **V7**, um lugar de *dominante*).

FIG. 3.44 - Da equivalência enarmônica entre a "dominante secundária do **bII**" e o "acorde de sexta aumentada que prepara o **V7** grau"

Thostenson (1971, p. 394-395) ilustra o tópico com uma ocorrência datada de 1795, trata-se da reinterpretação de um "**F7⋯→E**" como um "**F7→Bb**" na *Sonata para piano* op. 2 n. 2 (*Rondó*, compassos 152 a 160) de Beethoven. Com um trecho da *Polonesa* op. 40 n.2 de Chopin, Piston (1993, p. 412-413) comenta: "As modulações [...] um semitom acima [tipo **I** para **bII**], utilizando o acorde de sexta aumentada, são frequentes no século XIX. Como o acorde pivo é a dominante do novo tom, a modulação parece brusca, e se percebe com mais força a nova dominante do que a sexta aumentada da primeira tonalidade".

Contando com o alto prestígio que gozam estas duas "sextas" (a "sexta napolitana" e a "sexta aumentada"), estas duas harmonias (o "**bII**" e o "**SubV7/V7**"), esta possibilidade de "dupla interpretação" encontrou pleno emprego no repertório popular. Na FIG. 3.7 observa-se um "**Ab7→Db**" reinterpretado como "**Ab7⋯→G**" em "*Con Alma*" de Dizzy Gillespie. Na FIG. 3.8 encontramos um "**C7→F**" reinterpretado como "**C7⋯→B**" em "Olê, Olá" de Chico Buarque. A FIG. 3.45 traz ocorrências das duas reinterpretações enarmônicas possíveis aqui. Ou seja, (FIG. 3.45a): assim como a "dominante secundária do **bII**" ("**Ab7→Db**") possibilita a sua reinterpretação como "dominante substituta que prepara o **V**" ("**Ab7⋯→G**"); também a "dominante que prepara o **V**" ("**D7→G**", i.e., a "dominante da dominante", o "**V/V**"), pode ser enarmonicamente reinterpretada como uma "dominante substituta que prepara o **bII**" ("**D7⋯→Db**").

Trata-se então de um generoso entroncamento de *múltiplos significados* (*Mehrdeutigkeiten*) possibilitado pela distância de trítono que separa (e une) os graus **bII** e **V** (e suas respectivas dominantes): Em Dó-maior (ou Dó-menor): **Ab7** prepara **Db** ou **G**, assim como **D7** prepara **G** ou **Db**. No caso do "Tenebroso" de Nazareth (FIG. 3.45b) observa-se uma variante que emprega o acorde diminuto no mesmo entroncamento: **F#°** prepara **G**, mas por equivalência enarmônica **Gb°** prepara **Db**. (Alguns dos casos amostrados na FIG. 3.45 foram transpostos para favorecer a apreciação comparativa do recurso).

FIG. 3.45 - Ocorrências da reinterpretação enarmônica do "(**V7/V**)" como "(**SubV7/bII**)", ou do "(**V7/bII**)" como "(**SubV7/V**)", em repertório popular brasileiro

a) Entroncamento de *dominantes* na preparação para os graus **bII** e **V**

b7 3 1 — Ab7 — Db — C: (V7/bII) bII
3 7 b5 — "Ab7" — G — (SubV7/V) V — [D7(alt)]
3 b7 1 — D7 — G — (V7/V) V
7 3 b5 — "D7" — Db — (SubV7/bII) bII — [Ab7(alt)]

a dominante de **bII** *... ... preparando o* **V** *... ... a dominante de* **V** *... ... preparando o* **bII** *...*

b) "Tenebroso (Tango)", Ernesto Nazareth, 1913

6Np — 13

Db/F ou Fm6Np — C/G D6/4 — F#° — Db/F Fm6Np — G7 — C

C: bII — V6/4 — (V7(b9)/bII) [Ab7] (V7(b9)/V) [D7] — bII — V7 — I

c) "Famoso (Tango)", Ernesto Nazareth, 1917

6Np

C — C/Bb — D/A — Fm/Ab — C/G — Ab/Gb [D7(b9,b5)/F#] — Db/F ou Fm 6Np — D7/F# — G7 — C

C: I — (V7/IV) — (V7/V) — IVm — V6/4 — (V7/bII) (SubV7/V) — bII — (V7/V) — V7 — I

d) "Noturno em tempo de samba", Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, 1937 (cf. NASCIMENTO, 2001, p. 151-167)

És meu mun - do mu - lher_______ Trans - for-mei-meem vul - gar va - ga - bun - do

Db7M D° [Bb7] Ebm7 Ab7 G7 C7M Ab7

C: bII7M (SubV7/V) V7 I7M (SubV7/V)

Db: I7M (V7/II) IIm7 V7

e) "Samba de uma nota só", Tom Jobim e Newton Mendonça, 1959

Bb7 Eb6 D7 Db7M C6

"(V7/V)"

Bb: (V/bIII) bIII7M (SubV7/bII) bII7M I6

[Ab7(alt)]

f) "Canto de Ossanha", Baden Power e Vinícius de Moraes, 1966 (cf. TINÉ, 2008, p. 116-120)

O ho - mem que diz "dou" não dá Por - que quem dá mes-mo não diz...

Cm Eb7M D7 Db7M

"(V7/V)"

Cm: Im bIII7M (SubV7/bII) bII7M

[Ab7(alt)]

g) "Canção do Sal" (seção B), Milton Nascimento, 1967 (cf. TINÉ, 2008, p. 141-144)

Á - gua vi - ra sal lá na sa - li - na Quem di - mi - nu - iu á - gua do mar

Cm7 D7/C Db/C Cm7 D7/C Db/C

"(V7/V)" "(V7/V)"

Cm: Im (SubV7/bII) bII Im (SubV7/bII) bII

[Ab7(alt)] [Ab7(alt)]

h) "O trem azul", Lô Borges e Ronaldo Bastos,1972 (cf. NUNES, 2005, p. 109-112)

não se can - sam de vo - ar___ Vo - cê pe-gao trem a-zul

Eb7M D7 Db7M C7M

"(V7/V)"

C: bIII7M (SubV7/bII) bII7M I7M

[Ab7(alt)]

[20] Note-se que o "desacordo" entre os dois grandes teóricos não deixa de ser um "acordo" quanto ao diatonismo aqui em questão. Por um partido ou por outro, o **bII** grau (o acorde de **Db** em uso no tom de Dó-menor ou Dó-maior) está ancorado no mesmo diatonismo: tanto o modo "Dó-frígio" (para Schenker) quanto os tons de "Fá menor" ou "Láb-maior " (para Schoenberg) possuem os mesmos 4 bemóis. Não podemos nos confundir: "**bII** de Dó-frígio", "**bVI** de Fá-eólio", "**IV** de Láb-jônico" ou "**I** de Réb-lídio" (da *jazz theory*) são anagramas da mesma gama!

* * *

[21] Os casos de "prolongação em larga escala do **bII**" (PROCTOR, 1978, p. 110), ou seja, o emprego da *sexta napolitana* como uma região ou tonalidade e não apenas como um acorde/grau (cf. BORTZ, 2009), são memoráveis também no campo dos *standards* jazzísticos. Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 44) interpretam este tipo de emprego como "*modulations up a minor second* (*as in C to Db*)" e citam os seguintes *standards* onde o contraste entre as áreas tonais de **I** e **bII** se destaca: "*Body in soul*" de Johnny Green, Edward Heyman, Robert Sour e Frank Eyton, 1930. "*Joy spring*" de Clifford Brown e Jon Hendricks, 1954. "*Pick yourself up*" de Jerome Kern e Dorothy Fields, 1954. "*Stranger in paradise*" de Chet Forrest e Robert Craig Wright, 1954. "*Tricotism*" de Oscar Pettiford, 1956. "*Blue bossa*" de Kenny Dorham, 1963.

* * *

[22] Chamado atenção para o "papel essencial" que as "relações napolitanas" desempenham na música de Brahms e Schubert, Smith (1998) estudou esse tipo de *multíplice capacidade* funcional do **bII** e do **bVI** (FIG. 3.6) no primeiro movimento da *Sonata para piano e clarinete* em Fá-menor, op. 120, escrita por Brahms em 1894. Conforme a revisão realizada por Smith, esta notável estratégia de intersecção funcional vem sendo chamada por alguns autores de "*neapolitan complex*" (ou "*N-complex*"). (Cf. BERRY 2004, p. 113-114; PROCTOR, 1978, p. 97). Lester (1982, p. 97-99) comenta o emprego do **IV** grau (o acorde de Lá-maior) como "um **bII** pivô" entre a *região de tônica* (Mi-maior) e a região de mediante (Láb-maior) em um fragmento de uma canção de Schumann ("*Widmung*", op. 25, n. 1, compassos 21 a 31).

* * *

[23] Conforme Pavis (1999, p. 92) o *deus ex machina,* literalmente o deus que desce numa máquina, é um recurso dramatúrgico usado desde as tragédias gregas que consistia originariamente na descida em cena de um deus cuja missão era dar uma solução arbitrária a um impasse. Por extensão e figurativamente representa a intervenção inesperada de uma personagem ou de uma força qualquer (como um acorde) capaz de desenredar uma situação inextrincável. A solução é um meio eficaz para resolver de uma vez só todos os conflitos e contradições A surpresa deste tipo de desenlace é, necessariamente, total.

* * *

[24] *Viragem* é a tradução dada por Marden Maluf ao termo "*Wendung*" usado por Schoenberg (2001b, p. 227) para expressar *giro harmônico*, o *ponto de conversão* ou o "instante de transição que aponta para novas possibilidades".

* * *

[25] A partir das análises de Guest (2006b, p. 112 e 113) e Strunk (2008). Na FIG. 3.7 a realização da cifra é hipotética e simplificada, visa evidenciar mais notas dos diatonismos (das "armaduras imaginárias") pelas quais passamos a cada região.

* * *

[26] Os "versos" aqui procuram favorecer uma determinada compreensão do fraseado melódico/harmônico, assim, não seguem propriamente a versificação da letra da canção.

* * *

[27] A função estrutural que, nos momentos finais do desenvolvimento das formas de sonata, prepara a volta para o tom principal foi estudada por Schoenberg que, para tanto, usou o termo "retransição". Tal seção deve ser tratada "de modo a evitar o impulso modulatório [...] liquidar as obrigações motívicas [...] e, ao mesmo tempo, prepara o ouvinte para o retorno" ao tom principal (SCHOENBERG, 1991, p. 253).

[28] A partir da análise de Chediak (1986, p. 331) e Guest (2006b, p. 106 e 107). A realização da cifra segue a tablatura que aparece na transcrição de Fred Martins e Ricardo Gilly, supostamente referenciada na realização do compositor.

* * *

[29] Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 44) destacam um *standard* que faz uso dessa espécie de sucessão, trata-se da supra-mencionada "*Joy Spring*", composição de Clifford Brown e Jon Hendricks, datada de 1954, que combina as áreas tonais de **F:→Gb:→G:**.

* * *

[30] Tendenciosamente as ocorrências do **bII** apontadas até aqui (e outras que enfrentaremos adiante) privilegiam o repertório *Jazz* e MPB. Para referências do uso do **bII** na cultura *Pop-Rock* e na música veiculada pelos meios de comunicação de massa ver Tagg (2009, p. 121 e 176).

* * *

[31] Em seus comentários sobre a *introdução*, Kühn (2003, p. 163-164) menciona as introduções (igualmente célebres como esta *introdução* do *Quarteto das Dissonâncias* de Mozart) da Sinfonia em Ré-maior n. 104 ("*London*") de Haydn e da Sinfonia em Dó-maior n. 1 de Beethoven. La Motte (1993, p. 151-152) comenta o "processo harmônico" das "introduções lentas" da *Sinfonia* "*Linz*", em Dó-maior, KV 425 de Mozart e da Sinfonia em Sib-maior, n. 102 de Haydn. Sobre a *arte da introdução* no estilo clássico ao romântico ver ainda Rosen (1999, p. 395-401) e Schoenberg (2004, p. 190-197).

* * *

[32] A sonoridade "meio-diminuta" não é infreqüente em Mozart (ver FIG. 4.15). Em seu mapeamento do surgimento histórico do "arquétipo-Tristão", Menezes (2006, p. 56-59) aponta diversas aparições desse tipo de tétrade em obras de Mozart: "a entidade wagneriana [i.e., a *tétrade meio-diminuta*] também não deixa de aparecer em sua [de Mozart] obra em meio a significativos contextos de alta especulação harmônica tonal" (MENEZES, 2006, p. 56-57). Mapeando o "páthos meio-diminuto" Tagg e Clarida (2003, p. 186-187) comentam outras aparições do *meio-diminuto* em *Sinfonias* de Mozart.

* * *

[33] SOBRE SUBJETIVAÇÃO, EXPRESSÃO E GESTÃO TÉCNICO-OBJETIVA DA DISSONÂNCIA. Ressalvando as *diferenças* (de época, lugar, gênero, estilo, etc.), observando o caso da ambigüidade tonal causada pela deliberada omissão de dissonâncias no choro "Joaquim virou padre" (1979) de Pixinguinha (no qual, como vimos, não somos informados se as 7ªs e 9ªs, etc. são maiores ou menores, etc.) e observando também o caso do destacado emprego das *sextas características* no "Quarteto das *Dissonâncias*" (1785) de Mozart, vale notar – com o estudo de Waizbort (sobre as contribuições filosófico-musicais de Adorno) – que, no âmbito da *tonalidade harmônica*, a *gestão da dissonância* é uma espécie de índice racional e objetivo (um "suporte documental" quantificável na "esfera técnica da realização da obra") que possibilita uma apreciação crítica das relações entre o "material", a "subjetivação" e a "expressão" musical. No seu "Filosofia da nova música", Adorno argumenta:

> O predomínio da dissonância parece destruir as relações "lógicas", racionais, no interior da tonalidade, destruir as relações simples de acordes perfeitos. Mas aqui a dissonância é ainda mais racional do que a consonância, já que mostra de maneira articulada, embora complexa, a relação dos sons nela presentes [...] A dissonância e as categorias a ela estreitamente ligadas [...] são, contudo, os verdadeiros suportes do caráter documental da expressão (ADORNO apud WAIZBORT, 2005, p. 198-199).

De uma maneira simples, pode-se dizer que, no âmbito das alturas tonais, seja qual for o projeto de "subjetivação" ou de "expressão" de um determinado artista em uma determinada obra, para que tal projeto se converta em música, se faz necessária uma escolha e combinação de fato, uma materialização objetiva das "notas" (já que, em si, as "intenções" não soam). Quando tal escolha recai sobre as "dissonâncias" o

processo depende de "maior racionalização", pois, como se sabe, a aplicação da dissonância (p.ex., uma nona menor, quinta diminuta, décima terceira, etc.) depende de uma série de "articulações" harmônico-funcionais que são delimitadas por condições bastante severas (enquanto que o emprego das "consonâncias" é consideravelmente mais livre). Contudo, embora sejam indubitáveis e concretos sinalizadores das relações tonais, as dissonâncias "soam" (causam impressão), ou são enviesadamente *interpretadas* como se fossem forças de desagregação destas relações.

Assim, considerando a interpretação adorniana de que a "dissonância" é um suporte técnico-racional da "expressão" (cf. WAIZBORT, 2005, p. 199), vale dizer que quanto maior a "racionalização" maior será o efeito de "subjetivação". O "Joaquim virou padre" de Pixinguinha tira proveito da ocultação desses sinalizadores racionais: a evitação das dissonâncias aumenta a ambigüidade e turva a interpretação das funções tonais. O "Quarteto das *Dissonâncias*" de Mozart tira proveito da presença complexa desses sinalizadores: as expressivas dissonâncias parecem por em dúvida a identidade dos acordes e até o próprio tom que, justamente com isso, se fortifica e se torna categórico ao findar da introdução: Dó maior.

Conforme a análise de Schenker (1990, p. 159-161), o apelido "das Dissonâncias" que o *Quarteto de Cordas* K. 465 de Mozart carrega se deve justamente a estes "hieróglifos musicais" que aparecem no início da famosa *introdução*, uma espécie de "problema de harmonia" que, desde os finais do século XVIII vem ocupando os estudiosos. Os estudos de Dudeque (2003a; e 2005a, p. 174-192) esclarecem e retrabalham a análise de Schoenberg, e trazem também uma revisão geral das diversas interpretações analíticas que esse *Quarteto* sofreu nos últimos dois séculos. Outras referências são: Baker (1994, p. 286-294), Bernstein (2006, p. 786-787) e DeFotis (1982).

A detalhada e sempre lembrada análise "nota por nota" publicada em 1832 por Gottfried Weber, "*Über eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C*" (algo como: u*ma passagem particularmente notável no Quarteto de cordas em Dó de Mozart*), encontra-se transcrita em Bent (1994, p. 157-187) e comentada em Brooks (2008, p. 118-120), Hyer (1996, p. 92-94), Moreno (2003) e Saslaw (1992, p. 275-280).

* * *

[34] Como vimos, Schenker (1990, p. 407) chamou atenção para a força expressiva do **bII** em algumas das célebres "codas" ou "terminações" de Beethoven: *Sonatas para piano* op. 7 (coda do *Rondó*) e op. 106 (terminação do desenvolvimento e final do Scherzo) e *Sinfonia* n.9 (I movimento, compassos 108 a 116). Outros dois casos belos e emblemáticos em Beethoven: a aparição do **bII** na *coda* do primeiro movimento da sonata "*Waldstein*" (compasso 249). O **bII** na *coda* do terceiro movimento, *Rondó*, da sonata op. 13, "*Patética*" (compasso 198). Meyer (2000, p. 432-433) comenta essa "outra forma de progressão plagal (**bII→I**)" no final do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* em Dó-menor, op. 51 n. 1 de Brahms.

* * *

[35] Outras canções onde o **bII7M** se evidencia na *coda* são: "*Monk's Mood*"de Thelonius Monk, 1946; "Se todos fossem iguais a você" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1956; "Olha pro céu (*Look to the sky*)"de Tom Jobim, 1960; "Águas de março" de Tom Jobim, 1972; etc. Contudo, deve-se notar que este recurso, no mais das vezes, faz parte do *arranjo* e das *re-harmonizações* que variam conforme a *interpretação*, e não propriamente da *composição* (como nas *codas* beethovenianas acima referidas). Ver o "final harmônico estendido" que Guest (2006a, p. 82-83) propõe para a canção "Esquecendo você" de Tom Jobim, 1959. Sobre "o uso dos acordes de empréstimo modal na Cadência Plagal" ver Freitas (1995, p. 136-137).

* * *

[36] Vale adiantar que, o uso do acorde **#IVm**$^{7(b5)}$ (sobre o qual se fala em tópico específico mais adiante) nesta função de retardar uma afirmação definitiva da nota tônica (FIG. 3.12) não é uma ocorrência casual. Esse *acorde meio diminuto* ou *acorde menor com sexta* e "sua longa história nas culturas musicais do Ocidente" (TAGG, 2005, p. 30) tem exatamente as mesmas "angustiantes" notas que o famoso "*acorde de Tristão*", "sobre cuja complexidade sintática tantos estudiosos eminentes têm escrito" (idem). Sobre o *anseio*, Wagner (comentando as conseqüências do *filtro do amor* em "*Tristan und Isolde*") escreveu apaixonadamente:

> Não havia limites para o anseio, o desejo, o êxtase e a angústia do amor: o mundo, o poder, a fama, a glória, a honra, a cavalaria, a lealdade, a amizade, tudo é varrido como palha, como um sonho vazio; só uma coisa permanece viva: anseio, anseio, desejo insaciável, sempre renascido – definhado e sedento: a única liberação – morte, extinção, nunca mais despertar (WAGNER apud MEYER, 2000, p. 287).

* * *

[37] Este argumento ("o **bVII7M** no tom maior surge como conseqüência do empréstimo do **bII7M** do tom relativo menor") foi uma gentil sugestão verbal do violonista e compositor Leandro Fortes.

* * *

[38] Outras interpretações destes dois graus são referenciadas na FIG. 3.14.

* * *

[39] No campo da *jazz theory* as contribuições de Nettles (1987) e Ulanowsky (1988) são representativas do círculo de influência da *Berklee College of Music* que, como se sabe, desde sua fundação *em* 1945, é um centro de formação e normalização das práticas teóricas nos campos da música popular.

A justificativa teórica embasada nessa espécie de *estatística informal* ("muito comum", "muito empregado", "muito freqüente", "aparece o tempo todo", etc.) é das mais sofisticadas. Para os "de fora" pode parecer insuficiente e arbitrária, mas, para os iniciados da *jazz culture*, tais atestados de experiência, de conhecimento vivenciado do repertório, quando legítimos e reconhecidos, são tão ou mais convincentes do que os grossos e velhos volumes da teoria formal escrita (que, muitas vezes, também se vale deste critério dando "muitos" exemplos célebres para a comprovação de um argumento ou ponto de vista).

* * *

[40] Este entendimento de que, para determinados *ouvidos* que atuam no campo das músicas populares, o **bVII7** é um recurso de *subdominante*, pode ser enriquecido com o seguinte depoimento: "Johnny Alf gosta muito de lidar com a progressão **IVm→I7M**, que constitui a cadência plagal menor, ou cadência subdominante menor. Costumeiramente, porém, substitui o **IVm** pelo **bVII7** [...] ou ainda pelo **bVI7M**, e por vezes pelo **bII7M**" (BITTENCOURT, 2006, p. 29).

* * *

[41] Algumas destas estratégias de preparação serão retomadas mais adiante.

* * *

[42] Em outro universo das músicas populares (num mundo onde as sétimas maiores não são bem vindas), abordando a "experiência" que o ouvinte do repertório "pop-rock" possui com o **bVII**, Carter (2005, p. 122-123) lista diversas ocorrências representativas da combinação ||: **I→bVII→IV** :||. Carter chama esta espécie de *seqüência contraventora* de "*Double Plagal Motion* (*or Cadence*) DPM" classificando-a como um tipo de "movimento harmônico regressivo", já que (em Dó-maior) a *anti-progressão* ||:**C→Bb→F**:|| subverte aquelas proporções "naturais" (defendidas por mestres como Rameau, Sechter, Schoenberg, etc.) que governam a boa (correta) progressão dos acordes. A harmonia "natural" ou "progressiva" neste caso seria: "**Bb→C→F**", ou seja, "**IV→V→I** em Fá-maior!" (E não uma *seqüência duvidosa* como "**I→bVII→IV**" num suposto "Dó-maior" ou "Dó-mixolídio").

Neste mesmo universo (o mundo do "*Power chord*", dos acordes "*no 3*" e "*no 7M*", das aberturas "1-5-9", dos *riffs*, etc.), de modo geral, Tagg (2009, p. 217-226) chama combinações do tipo ||: **bVII→IV→I** :|| ou ||: **I→bVII→IV** :|| de "*Mixolidian loops*", lista também várias ocorrências e, para ilustrar, disponibiliza (no *You Tube*) o *clip* "*The Mixolidian Mini-Montage*" com fragmentos de canções que, evidenciando essas obstinadas combinações "mixolídio", alcançam grande repercussão nos "*mass media*".

* * *

[43] Embora a escolha tenha recaído sobre a influente e representativa canção "Dindi" (1959), vale notar que, no repertório jazzístico e da música popular feita no Brasil, a seqüência **I7M→bVII7M** (ou *variantes*, onde o passo de tom inteiro descendente ligando dois acordes **xM7** parte de outro grau que não necessariamente o **I** grau) ocorre no plano tonal de vários *standards* (FIG. 3.46) igualmente formadores de opinião.

FIG. 3.46 - Ocorrências da fórmula **I7M→bVII7M** no repertório (*Tin Pan Alley*, *Jazz*, Choro, Bossa-Nova e MPB)

1929 | "*What Is This Thing Called Love?"* (seção B), Cole Porter

1947 | "*The Midnight Sun"* (seção B), Lionel Hampton e Sonny Burke

1957 | "*Moment's Notice"*, John Coltrane

1962 | "*Daahoud"* (seção B), Clifford Brown

1963 | "*Three Flowers"*, McCoy Tyner

1965 | "*E.S.P.",* Wayne Shorter

1966 | "*Dolores"*, Wayne Shorter

1966 | "*Forest Flower"*, Charles Lloyd

1972 | "*The real guitarist (in the house)"*, Steve Kuhn

1946 | "Ingênuo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda

1959 | "Brigas nunca mais", Tom Jobim e Vinícius de Moraes

1959 | "Dindi", Tom Jobim e Aloysio de Oliveira

1960 | "Amor em paz", Tom Jobim e Vinicius de Moraes

1963 | "Inútil paisagem", Tom Jobim e Aloysio de Oliveira

1980 | "Você vai ver", Tom Jobim

Para referências do emprego da fórmula **I→bVII** (e outras fórmulas cadenciais que envolvem o **bVII**) no repertório Pop-Rock e na música veiculada pelos meios de comunicação de massa ver Carter (2005, p. 142-143, 152 e 163), Doll (2009), Middleton (1983, p. 259), Moore (1992, p. 83-85) e Tagg (2009, p. 189-198). Carter (2005, p. 194) traz também uma listagem (transcrita do estudo "*The Beatles As Musicians*" de Walter Everett) com empregos do **bVII** nas canções dos *Beatles* (canções como: "*A Hard Day's Night*", "*All My Loving*", "*Every Little Thing*", "*Here Comes the Sun*", "*I Dig a Pony*", "*I'm a Loser*", "*Lady Madonna*", "*P.S. I Love You*", "*Polythene Pam*", "*The Night Before*", "*With a Little Help from My Friends*", "*Yes It Is*", "*You're Going to Lose that Girl*").

FIG. 3.47 **-** A fórmula **I→bVII** convertida em **I→I7sus4** na canção *Sarará Miolo* de Gilberto Gil, 1976

Bb | Ab/Bb, Bb7sus4, Fm7/Bb (cifragens alternativa) | Bb | Ab/Bb, Bb7sus4, Fm7/Bb
G: bIII | bII | bIII | bII

G | F/G, G7sus4, Dm7/G | G | F/G, G7sus4, Dm7/G
a variante "dominante menor" → Dm7/G
G: I | bVII | I | bVII

Um dos recursos apontados nesta listagem – caso que se ouve nas canções "*Tomorrow Never Knows*" e "*Got to Get You into My Life*", ambas de John Lennon e Paul McCartney e datadas de 1966 – é o uso do "baixo pedal". Um recurso que, não raro, mascara estas fórmulas **I7M→bVII7M** (e suas *variantes*).

Tal recurso consiste em transformar o segundo acorde da fórmula, ou seja, o *acorde perfeito maior* um tom abaixo do **I**, em um acorde tipo "**7sus4**" (cf. COKER, KNAPP, e VINCENT, 1997, p. 72-74 e FREITAS, 1995, p. 141-146).

Esta *sonoridade* que se obtém conservando o baixo do primeiro acorde quando as demais vozes da harmonia passam a tocar o segundo (FIG. 3.47), marcou época e pode ser representada pela seção de encerramento (*fade out*) da canção "Sarará Miolo" de Gilberto Gil de 1976. Na primeira quadratura observa-se a variante **bIII→bII** sendo tocada, em Sol-maior, como **Bb→Ab/Bb** (ou **Bb→Bb7sus4**), na segunda quadra a fórmula **I→bVII** é tocada como **G→F/G** (ou **G→G7sus4**). Adiante voltaremos a lidar com este tipo de harmonia nos assuntos ligados ao tema da "dominante menor" (dado que este acorde de **G7sus4** pode também ser entendido como um "**Dm/G**", e "**Dm**" é justamente o "**Vm**" de Sol-maior).

* * *

44 Por conta da canção "Dindi" estes sofisticados *meios de preparação* ("acorde de sexta aumentada", "**SubV7**", "equiparação tonal", "tonalidade bifocal", "*Back-door cadence*", etc.) estão sendo pré-introduzidos aqui, mas são tópicos que serão retomados adiante. Ocorre que, *lugares de chegada* complexos (como o **bVII7M**), via de regra, devem buscar equilíbrio (*harmonia*) com *meios de preparação* complexos (como nesse caso: uma combinação cadencial onde a resolução do **SubV7** se dá através de uma *equiparação entre relativas*, i.e., **Eb7→F7M**).

Como se ilustra adiante, a importante solução cadencial tipo "**Eb7→F7M**", ou a sua versão dita *completa* "**Bbm7→Eb7→F7M**", é chamada de "*The back door progression*" ou "*Back-door cadence*" por autores da *jazz theory* como Coker (1991, p. 82), Cocker, Knapp e Vincent (1997, p. 23-25), Rawlins e Bahha (2005, p. 94-95). Outro termo empregado é "*Minor third substitution up*", ou seja (no tom de Fá-maior) o dois cinco diatônico "**Gm7→C7**" é substituído por "**Bbm7→Eb7**" na preparação para **F7M** (cf. BUETTNER, 2004, p.27-29; TEREFENKO, 2009).

Do outro lado do Atlântico, também defendendo as fronteiras de seu patrimônio harmônico artístico-teórico, autores franceses como Abromont e Montalembert (2001, p. 117-118) chamam a segunda inversão desta peculiar fórmula conclusiva "**bVII7→I**" (neste caso "**Eb7/Bb→F**" ou "**Bbm6→F**" de "*Cadence fauréene*", em *franca* homenagem ao compositor francês Gabriel Fauré (1845-1924).

* * *

45 A partir das *baixarias* escritas pelo violonista de sete cordas Wagner Segura (Florianópolis).

* * *

46 No texto de Schoenberg (2004, p. 92-93) destaca-se o parêntese – "em substituição ao usual **II**" – pois este comentário evidencia o entendimento de que existe determinado parentesco funcional entre o **II** diatônico e o **bVII** extra-diatônico, ambos acordes que ocupam o lugar/função *subdominante*. Recolocando em outros termos: um **Dm7** possui muito em comum com um **Bb7M**.

* * *

47 Outras amostras da problemática envolvida na análise deste tipo de harmonia no repertório clássico-romântico: Kostka (2006, p. 5) comenta a progressão "**C→Am→F→Dm→Bb→G→C→Ab→F→C**" (os graus **I→VIm→IV→IIm→bVII→V→I→bVI→IV→I** "claramente em Dó-maior") no trecho dos compassos 35 a 42 do 1º movimento do poema sinfônico "*Les Préludes*" publicado por Franz Liszt em 1854. No tópico que chama de "movimentos de fundamentais por segunda", Damschroder (2008, p. 106-112) estuda a singular aparição do "Sol-maior em Lá-maior" que ocorre no trecho, datado de 1819, dos compassos 11 a 26 do 5º movimento (*Allegro giusto*) do *Quinteto* em Lá-maior, op. 114 ("A *Truta*"), de Franz Schubert.

* * *

48 O destaque das relações simétricas entre as áreas tonais de **C:** (**I** grau, tônica), **Ab:** (a região de **bVI**) e **E:** (região de **III**, a mediante) pré-apresenta a questão do chamado "ciclo de terceira maior" que se aborda no Capítulo 6. Vale adiantar que, o relacionamento entre estas três áreas tonais faz parte de um assunto conhecido na teoria da música popular por rótulos como: "*Coltrane Matrix*" (COKER, KNAPP, e VINCENT, 1997, p. 25-28), "*Coltrane´s three-tonic system*" (JAFFE, 1996, p. 163-171), "sistema multitônica" (HERRERA, 1995b, p. 117-121), "*Three-tonic system*" (ARAU, 2008; NAUS 1998, p. 67-68).

Focando a ocorrência desta relação específica no repertório culto europeu das épocas clássica e romântica, o estudo de Bribitzer-Stull (2006a) emprega o termo "complexo Ab-C-E".

* * *

[49] Sobre o *prestígio* e *influência* dos grandes *Concertos para piano* da música européia culta e romântica na esfera das músicas de massa, em especial, na música para cinema, ver Tagg e Clarida (2003, p. 198-203) e Tagg (2005, p. 35-36).

* * *

[50] Um caso notável encontra-se na parte central de "Maria é dia", canção de Tom Jobim, Paulo Jobim e Ronaldo Bastos, de 1980, que traz um segmento de tipo análogo ao que se ouve nesta passagem de Chopin, uma seqüência de **bVII7M→bVI7M→bV→III7M** na tonalidade de Ré-maior: **C7M→**[B7]**→Bb7M→**[A7] **→Ab→**[G7]**→F#**, etc.

* * *

[51] Alguns desses "ciclos híbridos", sem a intermediação contributiva dos "meios de preparação", são pré-experimentados na FIG. 7.8.

* * *

[52] Conforme o referenciado anteriormente, sobre o uso das "seqüências" na construção das "seções intermediárias" (as seções "B" da "pequena forma ternária" ||: A :|| B – A' :||) ver Schoenberg (1991, p. 151-168). Para uma revisão geral das definições e *funções* (papéis, encargos, usos e valoração artística) das "seqüências" na teoria e na arte da geração romântica ver Bass (1996).

* * *

[53] Desde os finais do século XVIII até a metade do XIX, os "múltiplos significados" [*Mehrdeutigkeit*] do acorde diminuto ocuparam um lugar de destaque na teoria culta. Como mostra Saslaw (1992, p. 59-92), esta temática esteve na pauta de autores influentes como: Vogler, Knecht, Kirnberger, Koch, Kollmann, Momigny, Catel, Fétis, Asioli, etc.

* * *

[54] A análise de Bass (1996, p. 272) não deixa de sugerir outro *duplo sentido*: considerando a enarmonia entre "**mi#**" e "**fá**", este **G7** (compasso 91) pode ser interpretado como um "acorde de sexta aumentada alemã" (uma "dominante substituta") que prepara o acorde de **F#** (o **V** grau de Si-maior). Preparando **F#**, este **G7** "substitui" um **C#7** (com **b9** e **b5** no baixo), a "dominante da dominante" que, transformado em "diminuto" (i.e., **C#7** com **b9** e sem fundamental) gera o acorde de **G#º** (**sol#-si-ré-mi#**) que, por equivalência enarmônica corresponde ao **G#º** (**sol#-si-ré-fá**) que ouvimos no compasso 92 com função de **E7**, agora o **V7** que prepara a próxima meta: **A** (no compasso 93). Nesse percurso saímos de **B** (**I**) em direção ao **F#** (**V**) mas, seguindo um dos outros caminhos apontados pelo desviante **G#º**, chegamos em **A**.

* * *

[55] A ANTIGA E LAMENTOSA TRADIÇÃO DOS BAIXOS DESCENDENTES. Recuperando o mencionado *dictum* de Bartók – "toda arte tem o direito de fincar suas raízes na arte de uma era anterior; não só tem o direito de fazê-lo, mas deve sim partir dela" (BARTÓK apud LENDVAI, 2003, p. 11) – é contributivo notar que, se, em alguma medida, as *seqüências* de acordes maiores *por tons inteiros descendentes* (do tipo **C7M→Bb7M→Ab7M**...) que encontramos em *certas canções* da música popular do século XX se beneficiaram deste patrimônio dos *baixos descendentes* cultivado pelos músicos da geração clássico-romântica (minimamente representados acima pelos fragmentos da música de Beethoven, Chopin e Schubert), vale notar que, em seu tempo, estes músicos eruditos também souberam tirar proveito de um legado anterior: os *baixos descendentes* da época barroca.

Conforme Bartel (1997, p. 214-215) e López Cano (2000, p. 119) a linha melódica descendente eruditamente conhecida como "*catabasis*" e/ou "*descensus*" é uma das *figuras descritivas* da convenção retórico-musical barroca empregada para expressar *afetos* pesarosos. No influente "*Musurgia universalis*" (1650) de Athanasius Kircher (1602-1680) encontra-se a preceptiva que, com poucas variações, se repete em

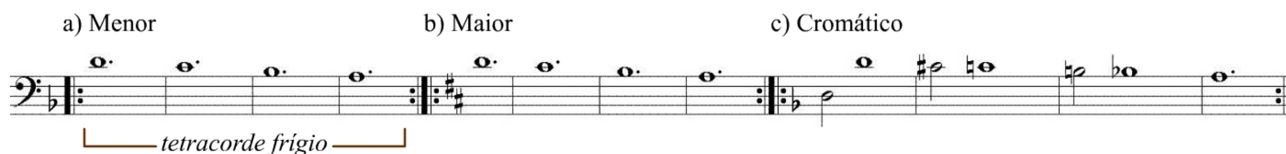
tratados diversos. Para Kircher a "*catabasis*" adéqua-se ao "sentimento de inferioridade e humilhação", ao tema do "envelhecimento" ou "situações deprimentes", representa "sofrimento", "tristeza" ou ainda a "condição terrenal do homem". Recorrendo a estratégia de explicitar a função dos recursos musicais por meio de emblemáticas imagens textuais, Kircher sugere o tipo de frase capaz de ambientar e ser ambientada pela "*catabasis*": "*Ego autem humiliatus sum nimis*" (estou, no entanto, humilhado) ou "*decenderunt in inferum viventes*" (descendo a vida ao inferno). No "*Musicalisches Lexicon*" que o primo de J. S. Bach, o compositor e organista alemão Johann Gottfried Walther (1684-1748) publicou em 1732, o *catabasis* ou *descensus* é definido como:

> Uma passagem de notas descendentes "por intermédio das quais coisas menores, insignificantes e desdenhosas são representadas. Por exemplo: "Ele desceu", "Sou bastante humilhado" e textos semelhantes. Por essa razão, uma frase ou um tema que desce em semitons passo a passo é chamada de *subjectum catabum*" (WALTER apud GAINES, 2007, p. 90)

Conforme Bukofzer (1947, p. 41-43) e Grout e Palisca (1994, p. 330-331), em torno de 1600 os *baixos descendentes* ganharam destaque – na *chaconne* (*ciacona*) e na *passacaglia* (*passecalle*, *passacaille*) – como *baixos ostinatos instrumentais* que serviam de base para variações melódicas.

> A *ciacona* foi, provavelmente, trazida da América Latina para a Espanha; era uma canção de dança com um refrão que seguia uma estrutura simples de acordes de guitarra, que nas variações italianas escritas sobre ela se transformou numa linha de baixo. [...] Também se usavam com freqüência figuras de ostinato [...] como as que abarcam uma quarta descendente (*tetracórdio*) (GROUT e PALISCA, 1994, p. 331).
>
> Os baixos de *chaconne* moviam-se em métrica ternária e eram governados pelo intervalo de quarta [FIG. 3.48]. O arquétipo era o *tetracordes* descendente em três formas: menor, maior e cromático, dentre os quais o cromático foi o último a ser empregado extensivamente (BUKOFZER, 1947, p. 42).

FIG. 3.48 - Alguns padrões de baixo ostinato, ou tipos de *tetracórdios descendentes*



Tais tetracordes descendentes se fizeram ouvir em vários gêneros e estilos (cf. GREEN, 1979, p. 118-120; KOHS, 1976, p. 147-157) – um dos casos mais comentados, pelo emprego artístico que faz das diferentes variantes do "tetracorde frígio", é a *Ciaconna* da *Partita em Ré-menor para violino solo,* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach, de 1720 – e se destacaram nos "lamentos sobre um *basso ostinato*", uma variante particular do "lamento musical", gênero valorizado na primeira metade do século XVII como "um número da música vocal de câmara" ou como "uma cena padrão da ópera veneziana", no qual lendárias personagens, principalmente femininas (Ariadne, Penélope, Dido, Safo, etc.) cantam suas vicissitudes "em estado de profunda angústia" (SCARINCI, 2008. p. 28-29).

Para o nosso assunto (digamos: os precedentes *históricos*, *artísticos* e *afetivos* das *impuras* combinações de acordes "dissonantes" com padrões por tons inteiros descendentes em canções populares do século XX) importa destacar o primeiro destes três tetracordes. O *tetracorde menor*, conhecido no campo da música barroca também como *tetracorde frígio*, já que o modo *frígio* se subdivide em dois grupos de quatro notas segmentados em "semitom + tom + tom" (**mi-fá-sol-lá** e **si-dó-ré-mi**) como informa Chafe (2000, p. 269).

"O *locus classicus* do lamento de câmera é um baixo de quatro notas descendentes que se repete indefinidamente numa peça (*basso ostinato*), formando um tetracórdio descendente, em geral menor" (SCARINCI, 2008. p. 29). Scarinci (2008. p. 30) observa que, acima desses baixos descendentes, "o uso convencional das dissonâncias não apresenta novidade musical alguma", i.e., não se confunde com alguma *inovadora, precoce* ou *revolucionária expansão harmônica*, trata-se sim de um meio *engenhoso* para sublinhar com sons tensos, *decorosamente* distorcidos e pesarosos, a *angústia* (as *paixões* e *afetos*) que as palavras expressam. Dissonâncias são meios ("tensão técnica para alcançar máxima força") que, combinados com a *catabase*, ajudam a obter aquilo que Arnold chamou de "pintura textual":

> Há certo tipo de pintura textual no melhor dos madrigais tardios [de Monteverdi], o "*Lamento della ninfa*" [...] se trata claramente de um trabalho psicológico [...]. Três homens representam uma cena conhecida: "Febo [o Sol] ainda não havia dado ao mundo o dia, quando uma donzela saiu de sua casa. Seu pálido rosto reflete sua dor e, seguidamente, um grande suspiro brotava de seu coração. Pisoteando as flores errava por aqui e por ali, e assim ia chorando seus amores perdidos". [...] Algumas dissonâncias refletem sua solidariedade pela donzela. "Amor", dizia, mirando o céu, detendo o passo: "Onde, onde está a fé que o traidor me jurou?" (ARNOLD, 2004, p. 60-61).
>
> O "*Lamento della ninfa*", sobre um texto de Rinuccini, é uma obra de solução engenhosa: extrapolando o texto originalmente simples de *canzonetta* estrófica, Monteverdi cria uma obra de dimensão surpreendentemente trágica. A organização formal e rígida do baixo repetido – são 34 repetições – é rompida pela melodia errática e sinuosa, pelas frases que se resolvem em pontos distintos da resolução do baixo, pelas dissonâncias que colidem com o baixo. [...] O coro masculino que intervém [...], comentando o discurso da ninfa ([...], "que deve ser cantado ao tempo do afeto da alma"), estabelece um olhar narrativo exterior ao discurso desorganizado, ao desvario da ninfa. O ouvinte é convidado a ficar do lado de fora, do lado da sanidade, observando de longe o espetáculo da dor e da loucura. [...] o baixo repetitivo cria a sensação de opressão contra a qual a ninfa se debate (SCARINCI, 2008. p. 30).

FIG. 3.49 - *Basso ostinato* e versos iniciais do "*Lamento della ninfa*", Monteverdi, 1638

Esta recorrente *fórmula ostinato* (**lá→sol→fá→mi**) que sustenta o "*Lamento della ninfa*" é conhecida na cultura das músicas e danças *hispânicas* ou *flamencas* como "cadência andaluza" e, nesse universo, alguns autores preferem interpretar a fórmula como "**IVm→bIII→bII→I**" (p. ex.: "**Am→G→F→E**") distinguindo a ambiência *modal* da peculiar combinação com termos como: "inflexão frígio", "harmonia Andaluza", "progressão Andaluza", "harmonia modal frígia", "modo flamengo", "modo frígio maiorizado", "frígio maior", "*phrygian harmony*" (cf. MANUEL, 2002; TAGG, 2009, p. 121-122).
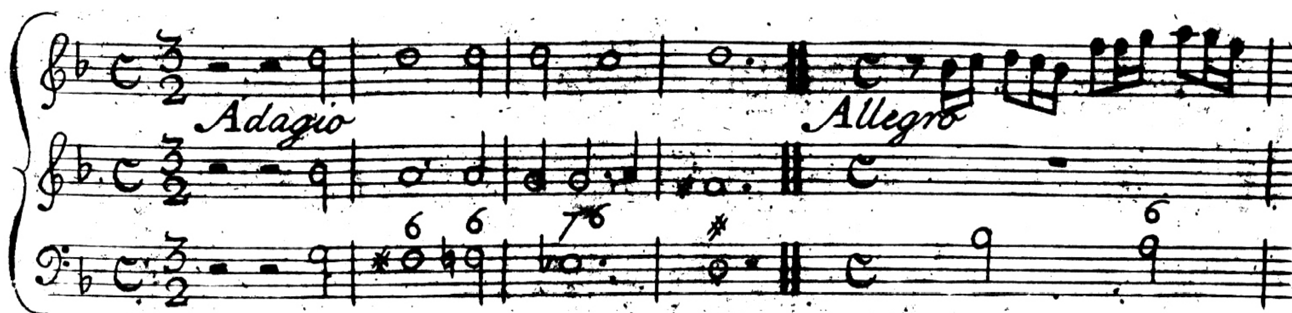
A FIG. 3.50 recupera alguns dos muitos sucessos dos *mass media*, com ênfase no repertório *pop-rock* anglo-americano, onde a lamentosa seqüência "**Im→bVII→bVI→V**" (ou "**IVm→bIII→bII→I**") se evidencia. Em alguns desses *sucessos*, à maneira da *chaconne* e da *passacaglia,* a seqüência é empregada em *ostinato*, em outros a emblemática seqüência aparece em versos específicos destacando-se entre harmonias diversas.

FIG. 3.50 - Ocorrências da seqüência **Im→bVII→bVI→V** (ou **IVm→bIII→bII→I**)
em sucessos difundidos nos *mass media*

1955	"*Walk, Don't Run*" composição instrumental do guitarrista norte-americano Johnny Smith que recebeu algumas regravações célebres (Chet Atkins em 1957, *The Ventures* em 1960, etc.).
1961	"*Hit the Road Jack*" canção de Percy Mayfield que se tornou sucesso com a gravação de Ray Charles. *"Runaway"* canção do cantor e compositor de *rock and roll* norte-americano Del Shannon (1934-1990).
1964	*"Don't Let Me Be Misunderstood*" canção de Bennie Benjamin, Gloria Caldwell e Sol Marcus que se tornou sucesso com a gravação da cantora e pianista Nina Simone. "*I'll Be Back*" canção de Lennon e McCartney gravada no álbum "*The Beatles: A Hard Day's Night*".
1965	"*Hasta Siempre, commandante Che Guevara*" canção do compositor cubano Carlos Puebla. (cf. TAGG, 2009, p. 231-232).
1966	"*A Hazy Shade of Winter*" canção de Paul Simon gravada por Simon & Garfunkel em 1966 para o álbum *Bookends* de 1968.
1968	"*Careful with That Axe, Eugene*" composição da banda britânica *Pink Floyd.*
1969	*"April (part 1)"* composição da banda britânica *Deep Purple*. "*Epitaph*" canção da banda britânica *King Crimson.*
1971	"Vapor Barato", canção de Jards Macalé e Waly Salomão que se tornou sucesso com a gravação da cantora Gal Costa para o álbum "*Fa-tal-Gal a todo vapor*".
1972	"Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua" canção do cantor e compositor capixaba Sérgio Sampaio (1947-1994).
1975	*"One More Cup of Cofee* (*Valley Below*)" canção de Bob Dylan lançada no célebre album "*Desire*" (1976).
1978	"*Sultans of Swing*" canção da banda britânica *Dire Straits.*

Se tais baixos barrocos por *graus diatônicos* descendentes (FIG. 3.48) são longínquos precedentes das seqüências que delineiam o plano tonal que ouvimos em canções como "*Laura*" (FIG. 3.28), os *baixos cromáticos descendentes* de canções como "Eu te amo" (FIG.3.31) guardam parentesco distante com a linhagem do *basso* cromático ilustrada a seguir por dois casos emblemáticos. Um (FIG. 3.51) é o *Adagio*, de 1681, que introduz a *Sonata* op. 1, n. 5, do violinista e compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713).
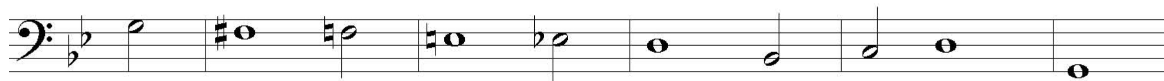
FIG. 3.51 - A variante cromática do *tetracórdio frígio* combinada com dissonâncias no
Adágio da *Sonata* op. 1, n. 5 de Arcangelo Corelli, 1681



O outro caso (FIG. 3.52) é o ilustre *basso ostinato* que pode ser considerado um representante *mor* da arte das pesarosas *linhas cromáticas descendentes*. Trata-se também de um *lamento* seiscentista, igualmente célebre e melancólico: o "Lamento de Dido" que encerra a ópera "*Dido and Aeneas*" que o compositor britânico Henry Purcell (1658-1695) fez estrear em Londres em 1689. "Após a partida do herói (*Aeneas*) Dido admite que só lhe resta morrer [...], um dos grandes momentos da história da ópera. [...] elevando a tragédia do particular ao universal"(KOBBÉ, 1991, p. 34).

> O lamento [de Dido] respeita uma tradição da ópera italiana segundo a qual as cenas desta natureza são constituídas sobre um *basso ostinato* ou *ground bass*. O baixo propriamente dito desenvolve-se a partir da quarta descendente comum neste tipo de peça, mas prolonga-se numa fórmula cadencial de dois compassos, formando uma estrutura de cinco compassos que se repete nove vezes. [...] a dissonância [retardo] resolve-se várias vezes por salto (por exemplo, sobre a palavra *trouble*, "pertubação"). Os violinos contribuem para traduzir a sensação de dor, acrescentando os próprios retardos e outras dissonâncias (GROUT e PALISCA, 1994, p. 369).

FIG. 3.52 - O *basso ostinato* do *Lamento de Dido, Purcell*, 1689



Em seu artigo sobre a canção "Águas de março" (1972) de Tom Jobim, Nestrovski observa reminiscências da velha e lamentosa figura do "*subjectum catabum"*:

> A linha do baixo, enfaticamente anunciada na introdução [de "Águas de março"] – com aquela sétima do acorde invertido, repetida quinze vezes – e que, depois da entrada do canto, vai descendo, semitom a semitom [FIG. 3.53]. Uma linha cromática, então – que não é qualquer linha. [...] temos aqui o exemplo supremo da integração de elementos diversos, em princípio muito distantes um do outro, no contexto cordial da canção popular. Pois essa linha cromática do baixo não é outra senão aquela linha barroca que se escuta em cantatas de Bach e oratórios de Haendel, ou, para citar o exemplo mais canônico de todos, na ária da rainha suicida, da ópera *Dido and Aeneas* de Purcell. [...] Naquele repertório, que se organiza segundo um código de correspondências convencionais entre figuras musicais e sentimentos humanos, a linha cromática descendente está associada a sentimentos trágicos, de perda e de morte. [...] A cantata n. 12 (1714) de J. S. Bach, "*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"*, outro exemplo [FIG. 3.54] bem conhecido de empregos da linha cromática trágica [cf. CHAFE, 2000, p. 57; GAINES, 2007, p. 103-104] já diz a que veio no título: choros, lamentos, angústias, desânimos (NESTROVSKI, 2004, p. 142).

FIG. 3.53 - O baixo cromático descendente nos compassos iniciais de "Águas de março" a partir do manuscrito de Tom Jobim publicado no semanário carioca *O Pasquim*, em maio de 1972

C/7 — Am6 — Fm6/3

C: I — (V7/IV) — VIm6 — IVm6

F7M / IV7M

C7M9/5 — Gm7 C9 — D7/3 — Fm6 — C7M9/5

I — "II7" — IVm6 — I

F7M / IV7M

FIG. 3.54 - O *basso ostinato* (*passacaglia*) nos compassos iniciais do Coro "*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*", segundo movimento da cantata BWV 12 de J. S. Bach, 1714

Outros *baixos cromáticos descendentes* que se tornaram célebres na música de concerto européia (Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, etc.), bem como o impacto deste *lamentoso* emblema na música romântica são elencados e comentados por Ratner (1992, p. 115-116). Para reforçar a idéia de que, em momentos de *catabase*, custe o que custar aos *cânones* da harmonia, "correto" mesmo é *sublinhar aquilo que as palavras* estão dizendo, vale registrar a rara *seqüência harmônica cromático-descendente* **F#m→Fm→Em→Ebm→Dm** (FIG. 3.55) que ouvimos no "Trio das Parcas" (as 3 deusas da mitologia grega – *Cloto, Láquesis* e *Átropos* – que determinam o curso da vida humana) da 5ª cena do 2º ato de "*Hippolyte et Aricie*", a primeira *tragédia lírica* de um mestre da harmonia hoje dita *perfeita* e *natural*: Rameau!

FIG. 3.55 - Seqüência harmônica *cromático-enarmônica descendente* em "*Hippolyte et Aricie*", Rameau,1733

Esta ópera de Rameau estreou em 1733 numa versão onde esta desconcertante e "inexplicável" *seqüência descendente* foi *vetada* por exigência dos músicos que a consideraram "muito inovadora". Com isso, o "Trio das Parcas" (e a ópera como um todo) foi bastante modificado em versões subseqüentes (em 1742 e 1759). Neste trecho (FIG. 3.55) encontramos "uma seqüência cromática passando por cinco tonalidades em cinco compassos sublinhando o peso das palavras: *Où cours-tu, malheureux? Tremble, fremis d'effroii*! (Para onde corres desgraçado? Treme, estremece de pavor!)" (GROUT e PALISCA, 1994, p. 436).

A "pintura textual" é explícita, o texto diz "para onde corres?" e a harmonia parece dizer: *que caminho harmônico é esse*? A qualidade "*malheureux*" (desgraçado, infeliz, desventurado, desditoso) é sublinhada pela ausência de alguma *abençoada, feliz, fecunda* progressão harmônica "natural". Por fim "*Tremble*!" – agitação física em razão de algum *medo*, de algum *pavor* ou *horror*, de alguma *forte emoção* – é sublinhado por um *acorde diminuto* (dois *trítonos*, a enfática negação das proporções harmônicas perfeitas) que a orquestra, *forte*, agita em *tremolo*! Sobre essas (e outras) harmonias tortuosas, informa Fubini (2002, p. 72), "o nostálgico marquês de Argenson" reclama em suas *Mémories*: "A riqueza de acordes de Rameau aturde o ouvido e impede o caminho do coração".

Outro caso deste raro tipo de *"subjectum catabum*", agora no repertório popular contemporâneo, é a sucessão "[...] **Bbm^9→Am^9→Abm^9→Gm^9→F#m^9** [...]" que podemos ouvir junto aos versos "[...] mas onde, já nem sei / me levo para o mar / Em Vera me larguei / e deito nessa dor [...]" da canção "Vera Cruz" de Milton Nascimento, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, 1969 (cf. BORGES, 1996, p. 183-185).

* * *

56 A exemplo do já referenciado na FIG. 3.47, todos estes acordes do tipo perfeito maior com sétima maior são, eventualmente, convertidos em acordes-tipo "**7sus4**" gerando uma série de combinações variantes (cf. COKER, KNAPP, e VINCENT, 1997, p. 72-74; FREITAS, 1995, p. 141-146).

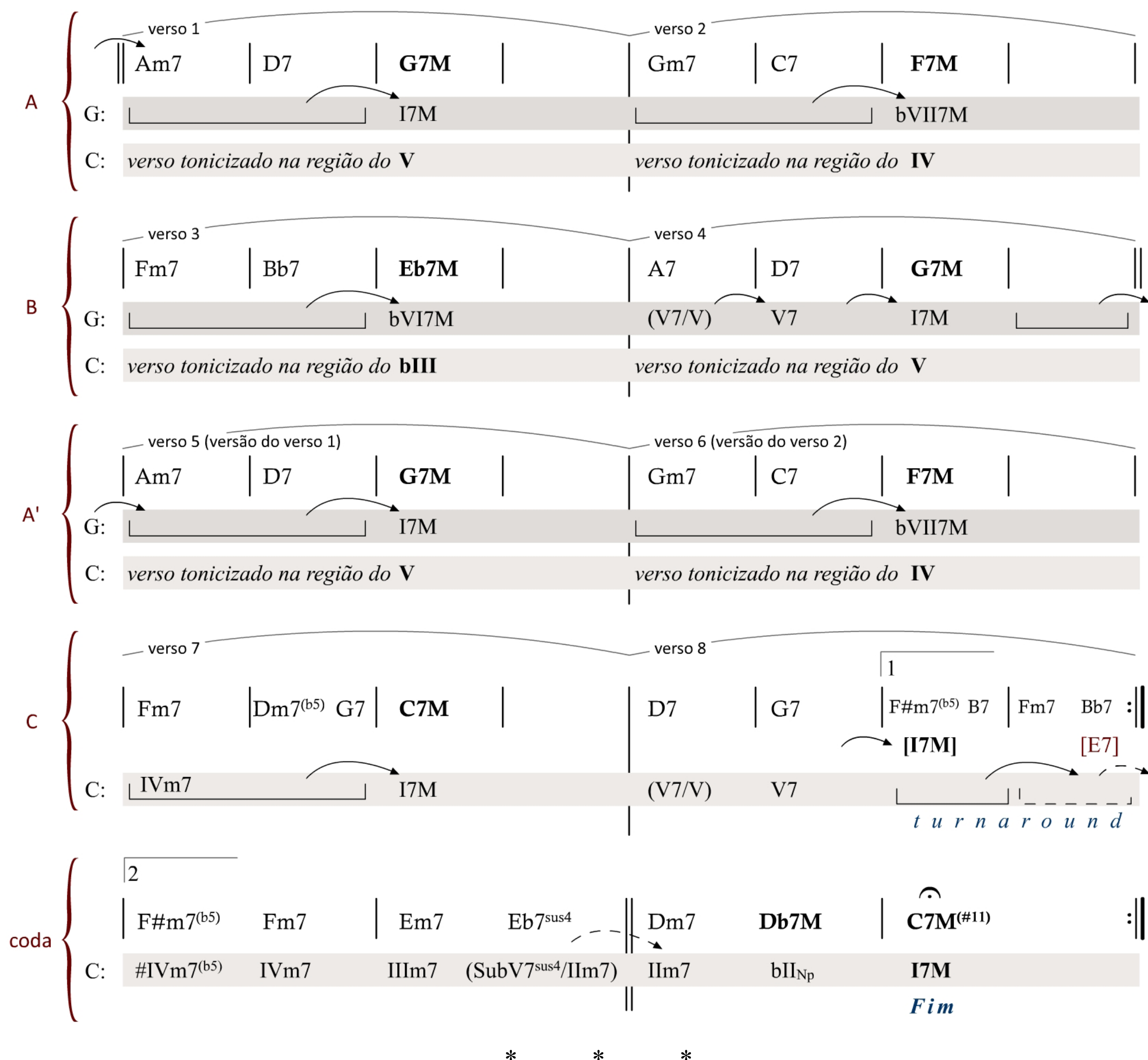
* * *

57 DA TONALIDADE DE "*LAURA*". O argumento de que, em "*Laura*", a cadeia **G7M→F7M→Eb7M** está na tonalidade principal de Dó-maior e que, desse modo, a aparente marcha **I→bVII→bVI** está realmente deslocada (ou seja, mudou-se para da região de dominante), só se sustenta quando é possível observar as quatro partes (os oito versos) do *standard* "ABA'C". A FIG. 3.56 mostra uma mapa mais completo do plano tonal de "*Laura*" (uma harmonia que muda muito em função das diversas re-harmonizações que a canção vem sofrendo ao longo de seus já quase 70 anos), e nele nota-se que os seis primeiros versos (ou seja, 24 dos 32 compassos do *template*) realmente podem ser funcionalmente interpretados em relação ao tom de Sol-maior. E mesmo o verso 7 (quando se ouve, enfim, um **C7M**) pode ainda ser interpretado como uma tonicização para o **IV** grau de Sol-maior, etc.

Essa disputa entre os tons (Sol-maior *versus* Dó-maior) ilustra como, apesar da predominância estatística (a área tonal de Sol-maior perdura mais tempo), é a "função estrutural" dos versos que (associada ao patrimônio das convenções aceitas neste gênero da canção popular) define, de fato, qual é *o tom*. Aceitamos que o tom é Dó-maior porque os versos 7 e 8 (os versos cadenciais, com função retórico-discurssiva de fechamento, de conclusão) estão em Dó-maior e, sendo assim, as áreas tonais pelas quais passamos até aqui são apenas vizinhos coadjuvantes tradicionais (**G:** é a região da dominante; **F:** subdominante; e **Eb:** é a relativa maior da homônima menor, i.e. uma região vizinha de **Cm:** em empréstimo modal no tom de **C:**).

No verso 8, pela primeira vez em "*Laura*", podemos ouvir a nota fundamental na melodia (a nota **dó** como fundamental do acorde de **C:**). Até então, nos lugares de chegada anteriores (**G7M**, **F7M**, **Eb7M**), a melodia, evitando as duras oitavas justas e perfeitas, nos envolvia com a atmosfera *noir* das célebres nonas, sextas e sétimas maiores, etc. A outra grande convenção, comentada anteriormente (FIG. 3.12), é a cadência plagal contundentemente estirada, um grande "amém" que, contando com a sonoridade do velho acorde de sexta napolitana (**bII**), realmente parece dizer: *assim seja, assim é, certamente o tom da canção é Dó maior*.

FIG. 3.56 - Uma visão das relações entre harmonia e forma no plano tonal de "*Laura*" de David Raksin, 1944



* * *

58 Sobre a presença da canção "*Laura*" nos anos de formação do jovem Roberto Menescal ver Castro (1990, p. 128) onde se lê que Menescal conhecia a canção ao menos pelo disco "*Julie is her name*" gravado em 1955 pela cantora Julie London, o guitarrista Barney Kessel (que gravou "*Laura*" em alguns outros trabalhos) e o baixista Ray Leatherwood. Conforme o próprio Menescal: "lembro-me do disco [...] Aquilo era um tratado de harmonia prá todo jovem que tocava violão" (MENESCAL apud GOMES, 2006, p. 316).

> Quando, ainda garoto, ouvi o disco, minha cabeça explodiu. Pela primeira vez pude notar com clareza uma infinidade de acordes, praticamente todos novos. Junto com outros guitarristas da época, comecei a tirar alguns desses acordes. Isso equivaleu a um curso intensivo de música e nos adiantou em quase dez anos de aprendizado. Não me lembro quem me mostrou *Julie is her name*, mas essa pessoa não sabe o serviço que prestou à música brasileira. Foi daí em diante que nossas composições e harmonias se enriqueceram de maneira incrível (MENESCAL, 2008).

No texto de Wilson (2005) podemos ler outra alusão que informa sobre o prestígio de "*Laura*" no campo da música popular naquele Brasil dos finais da década de 1960. Conta-se que, como presidente da *Composers and Lyricist Guild of America* (entre 1962 e 1970), David Raksin (1912-2004) chefiou uma delegação de compositores norte-americanos que estiveram no Brasil para "um festival de música popular" e que, nesta oportunidade, atendendo aos pedidos, Raksin cantou sua "*Laura*" para um público de dezoito mil pessoas "acrescentando um final em Português!". Conforme as informações de Mello (2003, p. 149, 166-167 e 493) a cena se passou durante o I FIC, Festival Internacional da Canção produzido pela TV Rio em

1966. Um grande evento televisivo que, além da platéia presente, contou com 45 pontos de audiência na primeira eliminatória e 62 pontos na final nacional. A festejada *performance* voz e piano de Raksin está registrada na faixa 1 do lado A do Disco 3 do I FIC (Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, ST-3, 1966) gravado ao vivo no Maracanãzinho no Rio de Janeiro nos dias 22 e 30 de outubro de 1966.

*   *   *

59 Recuperando aquela ambigüidade característica da pura *tríade maior* (1-3-5) num paradoxo de humor sutil vamos notar que: se escolhermos "complicar" os acordes da seqüência **F→E→Eb→D→Db** usando sétimas e tensões (dissonâncias), estaremos "simplificando" as coisas. Estaremos *diminuindo o nível de tensão* do problema aqui colocado (a ambigüidade tonal, *Mehrdeutigkeit*) por meio de acréscimos de notas que, inevitavelmente, concretizarão uma única opção de interpretação dentre as diversas possíveis. Opções que permanecem em aberto (*plurivalentes*) quando tocamos apenas tríades. As *tétrades com tensões* permitem sim vários tipos de "polivalência", mas as *puras tríades* operam em níveis de ambigüidade que não devem ser menosprezados.

*   *   *

60 Usualmente a tonalidade de "Joaquim virou padre" é Sol-maior. A transposição para Fá-maior visa favorecer a comparação com outras peças que estão sendo amostradas aqui.

*   *   *

61 Conforme López-Cano (2000, p. 37), a partir de Bukofzer (1947, p. 370), no multifacetado período Barroco coexistiam três tipos de *teoria musical, ou* três classes gerais de diferentes espécies de pensamento musical: a *musica theorica*, a *musica practica* e a *musica poetica.*

> A *musica theorica*, ou *theoretica*, se ocupou da especulação [...] da origem do som, da importância da música para o homem e para o cosmos, da *harmonia das esferas*, da *musica mundana* e da *musica humana.* A *musica pratica* se refere aos manuais práticos destinados a execução musical. Neles se ensinavam a notação, claves, ornamentação, interpretação vocal e instrumental, técnica instrumental, e todos os elementos práticos para o intérprete. A *musica poetica*, ou *ars compositionis,* se ocupou do estudo dos elementos técnicos com os que o compositor contava: contraponto, baixo contínuo, modos e metodologia da composição em geral. A tradição da *musica poetica*, a diferença das outras duas categorias, compreende um período que vem desde o primeiro terço do século XVI até os últimos dias da era barroca (LÓPES-CANO, 2000, p. 37).

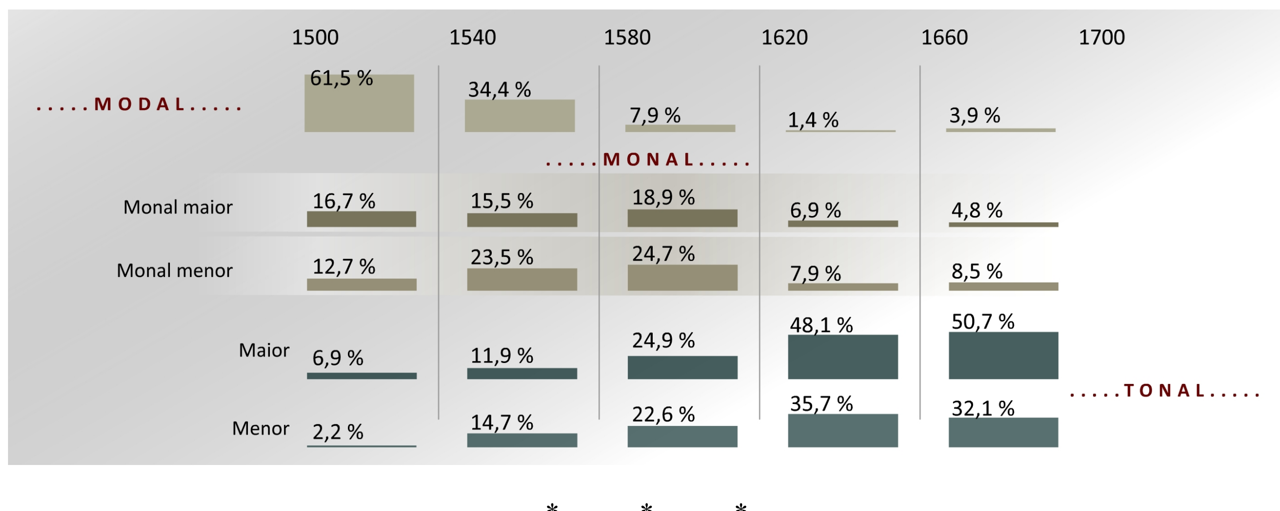
*   *   *

62 "MONAL", "MONALIDADE". A sugestão do termo "monal", que aparece esporadicamente no presente texto, decorre dos artigos em que Wienpahl (1960, 1971, 1972) divulga resultados do seu estudo a respeito das condições de justaposição (fusão, acomodação, sincretismo) que se observam naquela fase de transformações da manufaturação musical que antecede a consolidação daquilo que passamos a chamar de "Tonalidade".

Compilando os dados de aproximadamente cinco mil obras de um período que atravessa o século XVI chegando ao XVIII, Wienpahl aborda tais transformações no repertório europeu (preponderantemente italiano, espanhol, francês e germânico) e, após considerar a possibilidade de uso do termo *amodal* (em analogia ao termo *atonal* do século XX), opta pelo termo *monal* (*monalidade, monalismo*) para indicar a mistura de elementos modais e tonais (maior ou menor) em obras que não se acomodam claramente em uma única categoria (WIENPAHL, 1971, p. 411). Uma temática que Lowinsky (1961) tratou como "atonalidade modal e triádica" e que Dahlhaus (1990, p. 234-247) cuidou no tópico "entre a modalidade e a tonalidade maior-menor".

Para refinar sua taxonomia e apoiando-se em todo um conjunto de critérios (sendo o quesito "ausência ou presença da nota sensível" um deles), Wienpahl (1971, p. 408-409) propõem cinco categorias de classificação para o enquadramento desta produção (*modal*, *monal maior*, *monal menor*, *maior* e *menor*) em um esforço impressionante que nos dá uma sofisticada e sintética imagem estatística (parcialmente reproduzida na FIG. 3.57) dessa gradual transmutação que, por fim, nos trouxe (aos europeus e aos europeizados) o definitivo e obrigatório hábito da "nota sensível" e sua fiel harmônica, a "dominante maior".

FIG. 3.57 - Representação estatística do processo de transformação modal/monal/tonal na música ocidental, conforme Wienpahl (1972, p. 72).



* * *

[63] A complexa *fórmula* empregada na pergunta retórica de Menezes poderia ser lida mais ou menos assim: na tonalidade de Mi-menor, o **Bm** é a "subdominante menor" de **F#m** a "relativa" de **A** que é a "subdominante" de **E** (a "tônica maior") em uso em **Em:** (a "tônica menor")? Cf. Costa (2005, p. 322).

* * *

[64] Vale redizer, a construção do "mito do nacionalismo musical" não se isola em um parâmetro ou outro. Não se fixa, evidentemente, em um *acorde-essência* supostamente capaz de carregar o que é ou não um "nacional". Um "**Vm**" será um traço de "brasilidade", de "musicalidade afro-brasileira", de "regionalismo" etc., se estiver claramente imerso em um cenário (não estritamente musical) no qual a sugestão deste sentido determinado decorra da confluência de diversas sugestões contextuais. Ou seja, e mais uma vez, as "funções" de uma "dominante menor" dependem de quem está tocando (*quando*, *onde*, *para quem*, *para que*, com *qual intenção*, etc.). Sobre as alabirintadas questões do "nacionalismo" e da "brasilidade" na invenção da chamada "música popular brasileira", ver os estudos de Cavalcanti (2007, p. 16-18 e 269-338) e Zan (1997, p. 88- 94 e 129-161).

* * *

[65] O estudo de D'Ávila do Nascimento (2008, p. 95-100) mostra o emprego da dominante menor na canção "A banda do Zé Pretinho" de 1978 de Jorge Ben Jor. Uma generosa listagem de canções bossa-novistas que empregam o chamado "V grau menor" pode ser consultada em Merhy (2001, p. 98). Em seu estudo sobre tensões e combinações entre "letra, melodia e arranjo" na canção "O morro não tem vez" de 1963 de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Merhy (2010, p. 95) comenta:

> "Morro", "favela", "barracão" aparecem em muitas letras de sambas e de outros gêneros de canções brasileiras. Em muitas situações a presença dessas palavras é percebida como proselitismo ou como retórica em defesa de determinados grupos sociais. Em certas canções elas têm o fito de propagar os valores éticos das "comunidades" e concorrer para elevar o mérito artístico das músicas. [...] A harmonização que se ouve nas gravações [do samba "O morro não tem vez"] é um dos elementos que geram tensão, principalmente considerando-se o proselitismo da letra. [...] A harmonia utilizada nos discos *Antonio Carlos Jobim* da Elenco [1964] e *No fino da bossa* com Elis Regina [1965] ainda mantém a relação diatônica com a melodia como predominante, enquanto que nas outras gravações predominam a reelaboração e a rearmonização. A progressão harmônica Am7 Em7 em modo menor natural, que harmoniza o início do samba no LP *Antonio Carlos Jobim* [...] proporciona à melodia um sabor modal através do uso do V grau menor Em7, [que] não fazia parte do vocabulário de acordes da maioria dos sambas [que na época empregavam palavras como "morro", "favela" ou "barracão"]. A harmonia inicial do *pot-pourri* de *No fino da bossa* acrescenta o acorde E7 produzindo dissonância de nona aumentada com a nota Sol da melodia (MERHY, 2010, p. 92 e 95).

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 4

[1] DO LUGAR NATURAL OU DIATÔNICO DA TÉTRADE TIPO MEIO-DIMINUTA. Como se sabe, no que diz respeito ao seu *tipo* ou *estrutura* constitutiva, a tétrade *meio-diminuta* (3ª menor + 3ª menor + 3ª maior), com sua indisfarçável *imperfeição* (o *trítono*), se assenta *naturalmente* no diatonismo básico (não alterado) dos modos *maior* e *menor*:

a) No modo *maior* o *lugar natural* (diatônico) da tétrade meio-diminuta é o **VII** grau (notas **si-ré-fá-lá** em **C:**), usualmente tratado como um grau da função dominante. Ou, como uma *variante* do **V7** grau em que o feixe **si-ré-fá-lá** é explicado como uma configuração específica do próprio **G7** (i.e., um acorde maior, com sétima menor, sem fundamental, com terça no baixo e nona acrescentada) e não propriamente como *outro* grau (FIG. 4.15). Neste sentido, o *acorde meio-diminuto* tem claramente um fim (uma meta conclusiva). Cf. Kostka e Payne (2004, p. 218-220) e Ottmann (2000, p. 40-46) Ulehla (1994, p. 130-133).

b) No modo *menor* o *lugar natural* da tétrade meio-diminuta é o **II** grau (notas **ré-fá-láb-dó** em **Cm:**), usualmente tratado como um acorde da função subdominante que, dependendo da posição e da inversão, como já vimos, será cifrado como **IIm7$^{(b5)}$** ou **IVm^{6}** (o acorde de *sexta acrescentada,* ou *acorde de Rameau* no modo menor). Nesse contexto, o acorde meio-diminuto tem função pré-dominante. Cf. Kostka e Payne (2004, p. 216-218).

O caso a) pode ser ilustrado pela FIG. 4.15 (adaptada de MENEZES, 2006, p. 59), um fragmento do primeiro movimento da Sonata nº 15, K. 533 de Mozart, de 1788. Aqui, na região de Sib-maior, a sonoridade *meio-diminuta* foi escalada para contribuir na consecução de uma progressão de *dominantes secundárias*. Assim, a marcha (**D7→G7→C7→F7→Bb**) aparece "re-harmonizada", por assim dizer, como **F#m7$^{(b5)}$→Bm7$^{(b5)}$→Em7$^{(b5)}$→Am7$^{(b5)}$→Bb**. Note-se a confirmação da subjacente *progressão por quintas* na condução das vozes, com destaque para as tradicionais "rotas de resolução" (movimentos de preparação-resolução): 7ªs→3ªs e 3ªs→7ªs, 9ªs →5ªs e 5ªs→9ªs, etc. (cf. FIG. 5.25).

FIG. 4.15 - Ciclo de acordes *meio-diminutos* na Sonata nº 15, K. 533 de Mozart, 1788

O caso b), muito freqüente, pode ser representado pela FIG. 4.16 (retirada de TAGG e CLARIDA, 2003, p. 185), um verso do Coral "*Wo soll ich fliegem him*?" de J. S. Bach. Aqui, na tonalidade de Fá-maior, a finalização **V7→I** é precedida por um **IIm7$^{(b5)}$** (ou **IVm6**).

FIG. 4.16 - Acorde menor com sexta acrescentada em um verso de coral de J. S. Bach

	Eb	C	Fm	Bbm/Db		Gm7(b5)/Bb	C7	F
Fm:		V	Im	IVm	ou	IIm7(b5) / **Bbm6** IVm6	V7	I
Ab:	V7	(V/VIm)	VIm					

3 (picardia)

* * *

[2] A METÁFORA DO CAMINHAR SOZINHO E O DEVANEIO NOS TRANSCURSOS DA HARMONIA. Invoca-se aqui a imagística do "caminhante solitário" para, mais uma vez (FREITAS, 2010), sublinhar a tese de que a compreensão dos *segredos da teoria da harmonia* passa pela apreensão de uma série de analogias, mitos, lendas e parábolas. Pois também aqui: "as metáforas devem ser levadas a sério" (DAHLHAUS, 1999, p. 85). Dentre os cultores deste imemorável arquétipo – a canônica "odisséia" homérica (a "longa perambulação ou viagem marcada por aventuras, eventos imprevistos e singulares; [...] a travessia ou investigação de caráter intelectual ou espiritual", HOUAISS), a figura compartilhada pela humanidade do *peregrino*, do *andarilho*, do *viajante*, o "errante navegante", o "meter o pé no mundo", etc. – destaca-se o nome do *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que o nutriu com suas idéias de *liberdade, sentimento e natureza* que tiveram profunda repercussão no programa dos *pré-românticos* (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 48-58). A imagem evidencia-se no título de sua última obra "*Rêveries du Promeneur Solitaire*" (*Os devaneios do caminhante solitário*) de 1777-78 (ROUSSEAU, 2008) e, conforme Werneck, esse *caminhar rousseauniano* implica "imersão total na experiência e no sentimento imediato", o "estado profundo de febre e graça" no qual os pensamentos estão entregues a si mesmos e "as imagens se cruzam e se combinam no cérebro, atravessando-o à sua revelia" (WERNECK, 2007, p. 98). Rousseau chama de *rêverie* os momentos em que,

> durante seus passeios solitários, deixa pensamentos e sensações fluírem livremente, sem cuidados ou resistências. A palavra francesa *rêve* (sonho), da qual deriva *rêverie*, guarda significados secretos. Sua etimologia está presa à idéia de vagabundagem, de errância. [...] Em todas as acepções, trata-se sempre de sair de si, de desviar-se do caminho, de extravagar (WERNECK, 2007, p. 94).

Tais *passeios* alcançaram a música e aos músicos (na literatura, na iconografia, nas atitudes, auto-imagens, estilos de vida, *slogans*, clichês, etc.): Beethoven (talvez o personagem mais freqüentemente associado ao *método* da *rêverie rousseauniana*), "andará diuturnamente pelos bosques e campos nos arredores de Viena em busca da inspiração que, no fundo, ele acreditará encontrar exatamente por ser *da natureza*" (SQUEFF, 1989, p. 28).

> Em suas últimas obras Beethoven é como um guia que nos conduz até um território virgem. Cada um de seus últimos quartetos e sonatas para piano é uma viagem para um reino até então desconhecido para a música. Agora estes lugares se converteram em algo familiar, da mesma maneira como lugares anteriormente acessíveis apenas aos intrépidos exploradores, como Petra ou as Cataratas do Niágara, estão agora cheios de turistas (GODWIN, 2000, p. 149).

> Um traço essencial do estilo sinfônico de Beethoven [...] é o de despertar [...] a sensação de uma viagem psicológica ou de um processo de crescimento: a recorrência temática [...], as transições entre passagens muito distantes, a brusca ruptura de um motivo no momento de uma nova exposição são procedimentos que levam o ouvinte a um itinerário de descoberta de si (CAVALCANTI, 2010, p. 63).

O compositor, cantor, teórico e professor Honoré François Marie Langlé (1741-1807) – autor do "*Traité d'harmonie et de modulation*" (c. 1797), do "*Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les*

regles de la composition" (c.1798) e do "*Nouvelle méthode pour chiffrer les accords*" (1808) – nos fala de "*Tours de l'harmonie*" (excursões da harmonia), "uma expressão ocasional nos tratados do século XVIII" que remete a uma "impressão panorâmica", a uma "oportunidade de realizar visitas às várias regiões que constituem o mundo das notas e acordes" (DAMSCHRODER, 2008, p. 75-79).

Na *esfera* especulativa tornaram-se obrigatórias as representações que *mostram* os *sons* (*notas, acordes, graus, regiões, tonalidades*) separados pela *distância* de quinta justa fechando um "círculo" perfeito – também uma imagem arquetípica que, gradualmente, com a contribuição de muitos, garantiu seu lugar teórico em desenhos *esclarecidos* como o "*Musicalischer Circul*" gravado em 1711 por David Heinichen (BARNETT, 2006, p. 444-446). Ou como a noção (correlata ao círculo de quintas) que se cristalizou desde Rameau de que os "baixos fundamentais" se combinam em "progressões" (ou "marchas harmônicas" que, *para um lado ou para outro*, vão em "direção ascendente" ou "descendente", etc.). Assim (como registram vários "tópicos" da nossa matéria), diversas idéias de "lugares" e "percursos" tonais são cultivadas desde muito antes de Rousseau.

Um importante veio instigador desta metáfora – de "*um mundo* das notas e acordes", de "*um espaço* das alturas tonais" (LERDAHL, 2001), de *uma extensão* abstrata (*área*, *campo*, *universo*, *cosmos*, *conjunto*, *território*, *região*, *plano global*, *esfera*, *círculo*, *vizinhanças*, etc.) que contenha e dê o *endereço dos tons*, etc. – decorre, é claro, da metafísica pitagórica. Um *silencioso elo* coligando a tão antiga *música dos planetas*, os pré-românticos *passeios rousseaunianos* (o "sair de si", o "desviar-se do caminho", o "extravagar"), e as noções contemporâneas que intentam *explicar harmonias* complexas (como as flagrantes noções schoenberguianas de "*roving harmony*", "*vagrant harmony*", "acordes errantes", referidas adiante), se observa justamente nas raízes da antiqüíssima palavra "planeta" (astro sem luz própria, que reflete a luz do Sol). Vasculhando dicionários, como o "Vocabulário Portuguez & Latino..." escrito por Rafael Bluteau (1638-1734), clérigo regular da Ordem de São Caetano, e tido como "o mais antigo dicionário da língua portuguesa" (publicado em Coimbra entre 1712 e 1728), encontramos:

> PLANÊTA. Deriva-se do Grego *Pla-nis*, que vai o mesmo que errante, ou vagabundo; & affim Planeta quer dizer Astro, ou Estrella errante, porque ao contrario das Estrellas fixas, que no céu Orbe nunca mudaõ distancias de huma a outra, cada Planeta tem seu próprio, & particular Movimento (BLUTEAU, 1712-1728, p.540).

O dicionário Houaiss (2001) também informa que na etimologia de "planeta" encontram-se heranças do latim tardio (*planéta,ae*), pelo grego (*plánés,étos* ou *planêtés*), significando justamente "errante, vagabundo", ou "afastar-se do caminho certo, desviar do caminho, extraviar". Alguns antepositivos aparentados, vindos também do grego ("*plan-*", "*plag-*") e mais comuns nas biociências, permitem variações como "mover sem direção, vacilar, desvirar, andar errante, ausência de estabilidade", como é o caso, p.ex., da palavra "plâncton" (conjunto dos organismos que vivem dispersos nas águas [...] ou no ar, com muito pouca ou nenhuma capacidade de locomoção, sendo transportados pelas correntezas). Com isso é possível notar que, entre vulgarismos e cultismos, a *metáfora* carrega suas ressonâncias neoplatônicas: ainda que *longínquos*, *tortuosos*, *desconhecidos*, *ilógicos*, *desplanejados*, imprevisíveis, etc., os *devaneios* se dão dentro da imensidão de um "cosmos" (universo unificado). Racionalizar tais *organizações* pode ser bastante difícil, dispendioso, ou mesmo uma meta inatingível. Mas isso ainda não é o "caos" (os *infernos*, a *escuridão*, as *trevas*). Não é o fim do mundo, *não é o fim do tom*. No aparato conceitual schoenberguiano, p. ex., não existe falha lógica ou incoerência entre as noções de "acordes ou harmonias errantes" e o princípio unificador da "monotonalidade" (*a imensidão dos tons unificada*).

Considerando essas (e outras) arqueologias escondidas na metáfora, a "nova visão do indivíduo como explorador de novos mundos e barômetro das paixões teve seu porta-voz mais destacado na pessoa de Rousseau" (GODWIN, 2000, p. 146), sua reinvenção da figura do "viajante perdido" (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 129) tornou-se uma espécie de emblema de um conflito de gerações. Sinaliza uma segunda via, uma *razão* de escolha divergente que, naquele momento (na viragem do século XVIII para o XIX), na recusa dos percursos prescritos pela conservadora *harmonia moderna*, partia em busca dos (des)caminhos que fascinariam, mais e mais, a insurgente *harmonia contemporânea*. Até então, preponderantemente, na teoria musical letrada, na harmonia oficializada, defendia-se "A Grande Teoria": ou seja, a "ordem", o belo *ajustamento* do "mundo das notas e acordes" regido por *um princípio fundamental* (de caráter numérico,

geométrico, físico, etc.), uma espécie de *lei cósmica* (uma proporção supra-individual, irrevogável, inexaurível, incontestável, dita *divina* ou *natural*, etc.) que *não* dá *margem* (espaço) para *incivilizados* "devaneios solitários", "errâncias inaptas", "andanças sem destino", "digressões imaturas", "efusões sentimentais" ou *invencionices amadoras* do tipo.

Afrontando tal estado de coisas a *digressão rousseauniana* se coloca como uma bandeira representativa do partido de oposição: ou seja, um *lugar-comum* daqueles que agora defendem que o processo criativo é individual (liberto do princípio gerativo imposto por supostas razões universais da "natureza"), é regido por outra "natureza" (a natureza humana, subjetiva, íntima, o temperamento psicológico, o sentimento) e se move "livremente, sem cuidados ou resistências" em todas as direções, sem obstáculos ou rotas pré-definidas. O processo criativo é instintivo, vibrante e arrebatado, sem ordem é irracional e complexo, sem artificialismos é sincero e verdadeiro, etc. "A imagem do *viajante perdido* que tateia cegamente à procura da verdade encerra uma visão do acaso que preside não apenas o pensamento, que avança por um labirinto de possibilidades, mas também à própria natureza" (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 136). Dada como emblema de *apriorismo*, a velha harmonia é vista como *disciplina* totalmente *regrada* (i.e., totalmente falsa, cheia de vícios, genérica, civilizada, intelectualista, progressiva, masculinizada e infeliz, um produto do "*homme artificiel"*, etc.). Mas os *devaneios* harmônicos são selvagens, incivilizados e – como convém ao "*homme naturel*" de Rousseau – são plenamente soltos, dadivosos, benignos, magníficos, auto-suficientes, solitários, femininos, egoístas, mostram amor próprio, estão "longe do mundo" (longe do *cosmos*, longe da ordem), desconsideram o certo e o errado, o bem e o mal e as conseqüências de suas ações.

> A arte deve ser natural, livre de cálculo e invenção [...] como ocorre com as crianças e com o povo [pessoas comuns, i.e., as *não estudadas* e, de preferência, as associadas com o *meio rural*], o que guia a arte do *gênio* não é o conhecimento de regras, habilidades aprendidas ou escolhas calculadas, e sim a inspiração espontânea junto com a emoção sentida (MEYER, 2000, p. 270).

Estabelece-se o atrito entre "irmãos inimigos" (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 123): forte e convidativo (e muito bem escrito), o *programa* de Rousseau – com seus veementes protestos "contra a harmonia!" – em um falso paradoxo, tornou-se tanto ou mais determinante para a *harmonia contemporânea* (*romântica e popular*) do que a sua arquiinimiga, i.e., a concepção tradicional, estereotipadamente representada por Rameau (com todos os seus *tratados* elogiando sistematicamente a música fundamentada em acordes). O velho Rameau e sua sedentária harmonia – afixada em um "conjunto de relações sonoras reguladas racionalmente" (DAHLHAUS, 1999, p. 49) – personificam o "academicismo carola" (PRADO, 2007, p. 142). Enquanto Rousseau e seu modelo de *músico amador profissional* são símbolos da prioridade e grandeza sublime do *sujeito emotivo.* "Por seu entusiasmo excessivo pela natureza, sua hostilidade em relação à sociedade e às suas convenções, por sua forma de se apresentar como *outsider* perseguido e sua devoção ao sentimento" (SCHWANITZ, 2007, p. 302), Rousseau é um personagem maior na mitologia do "gênio caminhante solitário" que vive de confessar: "eu nunca estudei", "a teoria me é estranha", "eu senti antes de pensar", "não sei como se faz o que eu faço", etc. Um fundador emérito da "crença, à qual todo o Romantismo permanecerá fiel, de que a irracionalidade é uma força positiva: o caos constrói, compõe. E Nietzche dirá: É necessário que o caos vos habite, para que possais dar à luz uma estrela bailarina" (BORNHEIM, 2005, p. 82). Caracterizado por tais traços, o "caminhante" é então

> um indivíduo, fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões (GUINSBURG, 2005, p. 15).

Comentando "A estranha vida musical do músico Joseph Berglinger" – um conto do jovem escritor alemão Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) que deixou uma literatura de "fantasias", "efusões" e "peregrinações" que causou profundo impacto sobre o romantismo musical austro-germânico (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 81-85; FUBINI, 1994, p. 259-263; IRIARTE, 1987, p. 27-46; VIDEIRA, 2006, p. 71-73), e que é lembrado também como um autor que destacou a harmonia atribuindo aos acordes poderes "mágicos, irracionais, misteriosos e inefáveis" contribuindo para o enfraquecimento da concepção anterior, de que nossa disciplina seria pura intelecção racional regida pelo elemento matemático (FUBINI, 1994, p. 262) – Lisardo observa:

> A metáfora do andarilho é constantemente empregada nesse período, seja como emblema do calvário de Cristo rumo à ressurreição, seja como elemento de integração do homem com a natureza e simboliza a passagem de um estágio da vida para o outro. [...] a partir de fins do século XVIII, com a *Empfindsamkeit* (*Sentimentalidade*) e o *Sturm und Drang* (*Tempestade e ímpeto*), a arte passa a ter categorias em comum com a religião, configurando-se como uma *Kunstreligion* (religião da arte). Portanto, a busca pela arte é a busca pelo divino, de maneira que, como no cristianismo, a peregrinação à arte é, antes de tudo, a manifestação ultima da devoção e da fé (LISARDO, 2009, p. 60).

Como se sabe, tal *devoção*, *peregrinante* e *devaneadora,* anima um tipo de subespécie das *peças de caráter* (o *gênero* que assimila fórmulas de *evasão* e *desvario* como *anti*-método de composição musical), e vários compositores românticos e pós-românticos (Schumann, Berlioz, Scriabin, Debussy, para citar alguns dos mais famosos), explorando percursos harmônicos *excêntricos*, escreveram inspiradas "*Rêveries*" (ou "*Träumerei*" em alemão). Célebre é a "*Wanderer Fantasie*" (*fantasia do viajante*) de Schubert (1822) que transita efusivamente pelas longínquas relações de terceira e mostra caminhos (*viagens*, *trajetos, percursos*) que – contribuindo para o "colapso do espaço tonal" (LERDAHL, 2001, p. 110) – mais tarde, serão trilhados pelos "passos de gigante" de um John Coltrane (pré-anunciando já aqui uma temática que enfrentaremos adiante). Nesse mundo das "*Rêveries*", os grandes personagens (os que seriam chamados "gênios"), a exemplo dos *heróis* das odisséias e romances "são desprovidos de ligações domésticas, estão sempre em viagem, são andarilhos, passageiros, apátridas em terras selvagens e paisagens estranhas" (KIEFER, 2005, p. 220).

> Esta palavra [*Wanderer*], esse ato, esse tema de inspiração [...] nos obriga escolher entre viagem, vagabundagem e errância. [...] simples e misteriosa ao mesmo tempo, a *Wanderung* [caminhada] se traduziria, na melhor das hipóteses, como iniciação. Iniciação aos demais e a si mesmo, ao tempo presente e a eternidade, ao visível e ao invisível. A palavra *Wanderer* tem, para a alma e o destino românticos, um considerável valor de emoção e formação. Suas repercussões se prolongam [...]. Desde o primeiro Romantismo, a grande novela iniciática de Ludwig Tieck se chama *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Depois, a *Wanderungen* se apresenta [...] como tema e metáfora [...] e se estende para todas as artes, da *Wanderer-Fantasie* de Schubert ao personagem *Wanderer* do "*Siegfried*" de Wagner, a errância do homem em marcha para o desconhecido atravessa especialmente a música. Ao largo de toda a sua viagem, a música acompanha o *Wanderer* como uma sombra, uma irmã (SCHNEIDER, 2002, p. 177).

Discorrendo sobre esse mundo (pós-Rousseau, pós-Wackenroder, pós-Tieck e, principalmente, pós-Schopenhauer), Dahlhaus (1999, p. 130-131) e Lisardo (2009, p. 135-137) comentam as repercussões de uma reinvenção da metáfora já devidamente nacionalizada (germanizada): a metáfora do "músico errante" [*Spielmann*] que aparece entremeada em uma efusiva digressão que Wagner faz a respeito do *Quarteto em dó sustenido menor, opus 131* do "santo" Beethoven. Nesta *digressão* Wagner compara os *movimentos* do *Quarteto* com uma imaginativa "jornada do nosso herói" (o desenrolar da composição com um "autêntico dia beethoveniano"). Ao longo do ensaio "Beethoven" – escrito em 1870 na oportunidade do centenário de Beethoven –, Wagner (1987), que muitas vezes mais parece falar de si próprio, não poupa "lugares-comuns" de uma retórica do *devaneio*: fala em termos de "emancipar sua arte", "libertar-se de todos os indícios de uma subordinação ao gosto", "alargar a esfera", "homem bom", "pura inocência", "sociedade completamente desprovida de nobreza espiritual", "motivo jovial e rude da dança popular", "teoria do sonho" (a tese de que "a música de arte" deveria ser produzida através de um processo análogo ao "sonho", ao "fenômeno fisiológico da clarividência sonambúlica"), "grito primordial da vontade", "músico inspirado", "imprecisa meditação", "centelha divina", "despertar matinal de um dia em cujo longo transcurso nenhum desejo há de ser realizado" (a permanente vigília do estado de anseio), etc. Nesse tom, o texto desemboca na emblemática passagem comentada por Dahlhaus e Lisardo:

> [O *Allegro Finale* do *opus 131*] é a própria dança do mundo: anseio selvagem, lamento doloroso, êxtase de amor, supremo enlevo, lástima, delírio, volúpia e sofrimento [...]. E, pairando acima de tudo, o imenso músico errante [*Spielmann*], orgulhoso e confiante, subjuga e cativa todas as coisas, levando-as para o abismo em rufo e turbilhão (WAGNER apud LISARDO, 2009, p. 137). A metáfora do *músico errante* acentua a penitência do santo andarilho, que vê tudo o que há no mundo, mas permanece cerrado em si mesmo, guardando sua pureza original. [...] a idéia do abismo [...] representa a escuridão luminosa do sonho, no qual o homem tem contato com a essência do mundo. [...] O termo [*Spielmann*] define o cantor viajante que, na Idade Média, ganhava a vida com apresentações de canções e peças musicais. [...] além desse significado, a palavra composta

> formada por *Spiel* (jogo, brincadeira, execução de música) e *Mann* (homem) [...] agrega o impulso do gênio que joga na fantasia, e a inocência com qual ele cria (LISARDO, 2009, p. 137).

Resíduos destas *andanças* neoplatônicas, rousseaunianas e românticas ainda repercutem nos textos de um Schoenberg (personagem apátrida que tem a sua própria história de vida marcada pelo fenômeno da diáspora). Escrevendo na primeira metade do século XX, Schoenberg conserva em seu vocabulário *técnico* as supramencionadas expressões "*roving harmony*" ou "*vagrant harmony*" (literalmente: harmonia que se desloca de lugar em lugar, harmonia *vadia, vagabunda, mendiga*). Cf. Dudeque (2005a, p. 80-84 e 246). Schoenberg compara o "complexo sonoro" **si-ré-fá-lab** (o *acorde diminuto*), "por sua própria natureza", com um "vagabundo andarilho", um "não morador de parte alguma" e o efeito da "modulação" com "uma excursão [*Ausflug*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 286 e 511). *Mapeia* a tonalidade em termos de *regiões remotas, próximas, diretas, indiretas, distantes*, etc. Em seu "Funções estruturais da harmonia" dedica um capítulo aos "*vagierende Akkorde*" ("Acordes errantes") e uma impressionante seção (na qual encontramos também a idéia de "motivo errante") ao tema da "Harmonia Errante" (SCHOENBERG, 2004, p. 66-71 e 187-214). E, como que "para arrematar", na última página do "Funções..." reencontramos a metáfora dos "lugares" por onde nossa imaginação, pensamento e sensações devaneiam: "Quando escuto um concerto, sempre me vejo, inesperadamente, em um 'país estrangeiro', não sabendo como fui parar lá" (SCHOENBERG, 2004, p. 218). No "Harmonia" de Schoenberg, Maluf comenta sua tradução do vocábulo "*Tonarten*" (*modos, tons*) nos seguintes termos:

> O estudo do sistema tonal é "o estudo dos procedimentos pelos quais se caminha dentro do universo da Tonalidade". Não se "cria" a tonalidade, que sob esse pensamento é então onipresente, mas se aventura por ela (e isso é, nada menos, do que a substância que fundamenta a idéia de *Durchführung* [*desenvolvimento*, *elaboração*, *implementação*. A metáfora do *Durchführung* guarda certo fisiologismo: num *organismo vivo*, a produção de uma substância nova se dá através do aproveitamento de outras substâncias] [...] da *Forma Sonata*) (MALUF in SCHOENBERG, 2001b, p. 534-535).

Anton Webern, discípulo de Schoenberg, dá uma versão leve e atualizada da *metáfora* quando, numa conferência em uma residência particular em Viena, procura explicar o que é a *modulação*:

> Passo para o outro cômodo a fim de pregar uma coisa na parede. Um pensamento me passa pela cabeça, na verdade, preferiria sair. Deixo-me levar pelo ímpeto, pego o bonde, chego à estação ferroviária, pego um trem, parto, chego por fim aos Estados Unidos! É isto a modulação! (WEBERN apud SCHUBACK, 1999, p. 41).

Esta imagem cosmopolita de um campo "monotonal" e vastamente "expandido" através do qual a harmonia contemporânea sai caminhando em busca dos *acordes-lugares* com os quais compõem a trilha musical das pessoas comuns está imersa em uma cultura, igualmente comum, ampla e contemporânea, na qual ditos, provérbios, máximas e frases (populares, semi-cultas, cultas, anônimas ou atribuídas aos grandes vultos da civilização), com inúmeras variações sobre o tema, simplificam e reafirmam os mais diversos corolários deste dogma. Com o auxílio de um *florilégio de citações* (VILLAMARÍN, 2002, p. 83-84), podemos recuperar algo dessa *moralística* ocidental que nos faz viver acreditando que "cada um tem que inventar o seu próprio caminho", que "uma caminhada começa com um primeiro passo", que "quem está parado no meio do caminho acaba atropelado", que "não há caminhos, faz-se o caminho ao andar", que "só conheceremos as curvas do caminho passando por ele", que "ou encontramos um caminho, ou abrimos um" (Anibal, 247a.C.-18a.C.), que "o caminho no qual eu me perdi levou-me a outro com o qual jamais sonhei" (Mohamed As-Sabbagh), que "nem todos os caminhos são para todos os caminhantes" (GOETHE, 1749-1832), etc. Com tudo isso, nas diversas literaturas que hoje nos cercam, vamos ler versões elaboradas como

> Muitas das nossas excursões analíticas através das complicadas harmonias cromáticas das obras do século XIX são expedições sem rumo por uma terra estrangeira, guiadas apenas por um antigo mapa sem tradução (SMITH, 1986, p. 94).

> Isto nos leva ao moto que marca o pensamento e a obra de Nono [o compositor italiano Luigi Nono (1924-1990)] nos últimos anos: "Não há caminhos, há que caminhar". A inscrição lida por Nono nas paredes de um convento medieval em Toledo. [...] A atitude de Nono de pesquisa incessante, de exploração das "possibilidades infinitas", torna-se ainda mais explícitas nos títulos de suas derradeiras obras, todas citando o motivo: "*Caminantes... Ayacucho*" (1987); "*Hay que caminar soñando*" (1989);

"*No hay caminos, Hay que caminar... Andrej Tarkowskij*" (1987) (CARVALHO, 2007, p. 122 e 285).

Num ensaio sobre canção "Matita Perê" de Tom Jobim e Paulo César Pinheiro, datada de 1972, Chaves destaca alguns trechos de depoimentos que podem ser relidos aqui:

> "Matita" usa os doze tons da música. [...] porque sempre que [...] o João anda, está numa grota diferente [...]. Cada lugar é o mesmo e um diferente" (JOBIM apud CHAVES, 2007, p. 154-155). [...] Esse processo é comentado por Paulo Jobim: "na música, à medida que o personagem foge, mudando de paisagem [...] a música vai modulando, passando por 11 tonalidades diferentes e retornando no final à primeira tônica" (CHAVES, 2007, p. 154).

Para Chico Buarque de Holanda:

> a verdade é a seguinte: você compõe com o violão, mas no momento em que o processo fica encrencado, você tem de sair andando. Não pode ficar parado, com o violão, a vida inteira. Então, para resolver impasses, o melhor é caminhar. [...] Não apenas compor – eu também só sei pensar andando. Se você ficar parado, não consegue pensar. Andar eu recomendo para tudo. Se você tem qualquer problema, dê uma caminhada – porque ajuda, inclusive a ter idéias. Se a música ficou emperrada ou se a idéia para um livro não vem, a melhor coisa a fazer é dar uma bela caminhada. Fiquei três meses preso na cama. Eu não conseguia ter idéias. Só sonhava que andava. Foram três meses perdidos pela imobilidade (BUARQUE, 2004).

Em 1968, na exitosa canção "Caminhante Noturno", "Os Mutantes" nos fizeram ouvir versos como: "No chão de asfalto / Ecos / Um sapato pisa o silêncio [...] / Vai caminhante / antes do dia nascer [...] / antes da noite morrer". E no álbum "Afrociberdelia", lançado pela trupe Chico Science e Nação Zumbi em 1996, vamos reouvir na canção "Sobremesa" (de Renato L, Nação Zumbi, Jorge du Peixe e Chico Science) os versos heróicos de um errante andarilho cosmopolita: "*Walking in the morning Sun* / [...] *I don't have anything / Only dirty black boots [...] My mind flies* [...] e enquanto caminho pelas ruas da cidade, lembro que uma sobremesa me espera [...]".

* * *

[3] DAS MEMÓRIAS DO ACORDE MEIO-DIMINUTO. Várias referências ao *mundo romântico* repercutem nessa tentativa de problematizar a *memória artística* do *acorde meio-diminuto*. O estudo dos mencionados *levantamentos do acorde meio-diminuto nas obras de compositores eruditos europeus* (MENEZES, 2006, p. 45-134; TAGG e CLARIDA, 2003, p. 180-216), ajuda notar que, se por um lado os sons da *tétrade meio-diminuta* são os mesmos que constituem o "acorde de Tristão", por outro as "possibilidades interpretativas do ponto de vista funcional" dessa "enunciação essencialmente vagante" (MENEZES, 2006, p. 45) continuaram a se modificar e a se expandir.

> Verificou-se [...] que tal formação [...] não tinha origem em Wagner. [...] O acorde de Tristão não pertence somente a Wagner, nem tem suas origens na ópera wagneriana. O acorde de Tristão está para Wagner assim como a lenda de *Fausto* está para Goethe. Ainda que o feito wagneriano tenha sido inegavelmente o responsável pelo fato de que a memória auditiva da música ocidental repertoriasse tal agregação enquanto recurso arquetípico da harmonia, a entidade já se fazia presente, praticamente despercebida e ignota, em diversas transposições e variações contextuais, em inúmeras obras anteriores ao *Prelúdio* de *Tristão e Isolda* [1857] (MENEZES, 2006, p. 46).

Parafraseando, poderíamos dizer: o acorde *meio-diminuto* está para a música popular – aquela dita *dissonante* ou "tortuosa" (TAGG, 2005, p. 25) – assim como o *acorde de Tristão* está para Wagner. Ou seja, no telefone sem fio da cultura, a lenda foi recebida de um jeito, *mas* vai sendo re-contada de outro. E isso importa, pois permite observar que, em mãos dos artistas que atuam no âmbito da música popular contemporânea, as *memórias sonoras* da cultura romântica européia não são simplesmente assimiladas como algo dado, estagnado e inalterável. Antes continuam sofrendo mudanças, os usos e sentidos de tais *espólios sonoros* seguem seu curso passando por transformações criativas insuspeitas.

Talvez não seja desnecessário re-observar que, tais *mudanças* e *transformações* não se dão na "formação" da "entidade" *meio-diminuto* (ou *acorde menor com sexta*), mas sim no acordo relacional em

que esta "agregação" aparece. As "notas" são as mesmas na Inglaterra de 1600 com Dowland, na França e na Alemanha de 1700 com Rameau e Bach, no estilo sonata que nos leva aos anos de 1800 com Mozart, Haydn e Beethoven, na ópera romântica que encerra os anos de 1800 com Wagner, e nas músicas populares urbanas que, enquanto isso, se desenvolveram no Novo Mundo. Mas tudo ao derredor dessas mesmas notas vai mudando: os acordes que antecedem e sucedem o *meio-diminuto*, suas capacidades harmônico-funcionais, bem como o *onde*, o *quando*, o *como*, o *porquê* e o *por quem* este acorde é tocado e ouvido.

A "configuração arquetípica" do "acorde de Tristão" é, como sublinha Menezes (2006, p. 45), "*trítono+terça maior+quarta*", contudo, o estabelecimento e conservação dessa *arquetipia* se dá também, e principalmente, em função das diversas grandezas musicais (notas, melodias, timbres, acordes, dinâmicas, etc.) e extra-musicais (argumento literário, enredo dramático, sentidos da trama, gestos, cenários) que ambientam a aparição deste acorde. O efeito *novidadeiro* do "acorde de Tristão" não se isola na sua verticalidade estrutural, antes resulta do nosso esforço em perceber sua relação com os sons que ouvimos antes e depois dele. De resto, é o próprio Wagner quem diz: "Vem daí que a visão dos objetos em si nos deixe frios e indiferentes e que as excitações da emoção só se manifestem para nós por meio das relações entre os objetos vistos e a nossa vontade" (WAGNER, 1987, p. 23).

As diversificadas soluções neologizantes encontradas para o velho *meio-diminuto* (como este uso do "acorde de Tristão" como "**#IVm7$^{(b5)}$**", ou outros usos que enfrentaremos adiante) nos mundos da música popular que nos cerca, são indícios de que essas reinvenções auto-elaboradas – mesmo sem sobressaltos ou proclamações revolucionárias – continuam acontecendo.

*   *   *

[4] DA ESTANDARDIZAÇÃO E SEU IMPACTO NAS NORMALIZAÇÕES DAS RELAÇÕES ENTRE MORFOLOGIA E ESCOLHA DE ACORDES: TEORIA DA HARMONIA DA MÚSICA POPULAR? DA MÚSICA *TIN PAN ALLEY*? OU DA *JAZZ THEORY*? A noção contemporânea de que *os processos criativos da música popular* estão, em boa medida, *predeterminados* por *fórmulas padronizadas* ganhou destaque nas pautas acadêmicas ao menos desde 1941, tomando por referência a data de publicação do ensaio "*On popular music*" escrito em parceria por Theodor Adorno e George Simpson (1986).

Conforme o tão debatido *prisma* adorniano (cf. ADORNO, 1981; BARROS, 2008; CAVALCANTI, 2007, p. 36-50; FREDERICO, 2008; GRACYK, 1982; HARDING, 1995; HOBSBAWM, 2009, p. 31-46; LEPPERT, 2002; NAPOLITANO, 2002, p. 21-28; MIDDLETON, 1983 e 1990, p. 34-63; OLIVEIRA, 2010, p. 46-50; PADDISON, 1982; SCHUKER, 1999, p. 108-110; TOWNSEND, 1988; WITKIN, 2000), dominando todos os aspectos da produção musical-composicional (escolhas e combinações harmônicas, melódicas, rítmicas, soluções de versificação e métrica, de instrumentação e andamento, de forma e estilo, etc.) tais *fórmulas* (*templates* ou *cardápios de manufaturação*) interferem diretamente em nosso estudo, já que ditam as *regras* e – exercendo "controle sobre a música" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 130) –, pré-condicionam aquilo que deve ou não ser *tratado* em uma *teoria técnico-musical* que visa *apreender* (ensinar, metodizar, criticar, analisar, perceber, conhecer, reproduzir, aprimorar, otimizar, etc.) ofícios, habilidades e competências de uma música assim "soterrada por esquemas pré-elaborados" (idem).

Antes de prosseguir com este comentário, vale uma ressalva. A aproximação entre o *referencial adorniano* e as *questões de morfologia, harmonia* e *teoria musical* tem motivações bastante conjunturais. Tal aproximação (de fato não necessária) visa realçar vínculos entre os textos e debates das aulas de sociologia, história, estética e filosofia da música e os assuntos ditos mais "técnicos" e "especializados" da nossa disciplina. Com isso os destaques que se seguem sinalizam algo de um *ferramental de exame* (por assim dizer) que esteve (ou está) a disposição dos músicos (intérpretes, analistas, compositores, críticos, teóricos musicais, historiadores, professores, estudantes, etc.) que, como Adorno (e tantos outros), puderam (ou podem) ter acesso regular a esses *apetrechos de investigação* em seus anos de formação. Contudo, se sabe que um *tomar conhecimento* ou mesmo a posse e a capacidade de manuseio desse *ferramental* são conquistas distintas daquelas que possibilitam uma ampla compreensão das *leituras* e *interpretações* (musicológicas, estéticas, sócio-culturais, filosóficas, etc.) que são feitas (contando com tais *ferramentas*) por autores informados que, muitas vezes, dão como consabidas as *referências* e *noções comuns da música tonal* que se comentam aqui.

Posto essa ressalva, podemos começar considerando que, essa noção de uma *homogeneização* ou *uniformização* de *estrutura*, *função*, *distribuição*, *fruição*, etc. que, objetivando *consumo* e *vendagem imediatos*, "escuta pelo ouvinte" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 121) e gera *produtos musicais previsíveis*, *familiares* e destituídos de *originalidade* ou *individualidade*, etc. – instala-se, como sabemos, *em um* (ou *em decorrência de um*) cenário sofisticado onde interatuam diversos *fatores*: a re-arrumação política, social, religiosa e econômica do Novo Mundo no *pós-escravidão*; o fenômeno contemporâneo das *migrações internacionais* e da *metropolização*; a *produção-reprodução industrial da música urbana*; a *crítica* consciencIosa ao fenômeno que mais tarde seria chamado de "*Kulturindustrie*"; o zelo pelos *patrimônios* da "boa música séria" e da *"Neue Musik*" e seus "*ismos*"; a *delimitação e conservação* de repertórios fixos e essencializados de uma *música popular tradicional* (*folclórica*, *genuína*, *não comercial*, etc.) defendidos por distintos programas *nacionalistas*; a recente, suspeitosa e vertiginosamente prolífera *invenção de novos gêneros e estilos de música popular*; o avanço tecnológico-mediático que amplifica *a massificação em esfera global*; etc. E, mais recentemente, outro fator que contribui para a disseminação dessa noção de "estandardização" é a expressiva adoção curricular da produção adorniana nos programas de ensino e pesquisa que se avolumam com a gradual *institucionalização* acadêmica desta "música popular".

Neste *cenário* geral, um conjunto de *razões*, *motivações* e *circunstâncias* sobremaneira determinantes para os rumos que a "*Harmony in popular music*" tomou no campo da *jazz theory* (e, a partir daí, por força de hegemonia, *grosso modo*, também na *teoria da música popular*) encontra-se naquela influente *fábrica, corporação*, *sistema, estilo ou vocabulário de composição* (*estandardização*) *musical* conhecido como "*Tin Pan Alley*". Tal *rótulo* referencia uma categoria ou setor *mainstream* da música popular norte-americana (com notória repercussão mundial) e, a princípio, diz respeito a um agrupamento de compositores, letristas, editores, casas comerciais e produtores musicais instalados em uma região da ilha de *Manhattan* em *New York* (arredores da *West 28th Street* entre a *Fifth* e a *Sixth Avenue*) desde aproximadamente 1885 até os anos de 1950. Este ciclo "*Tin Pan Alley*" teve seu "auge na década de 1920, impulsionado pelo *marketing* do *jabaculê* ('*payola*' ou '*song plugging'*) na indústria fonográfica norte-americana" (SCHUKER, 1999, p. 180) e foi se dissipando por razões diversas (a "*Great Depression*" da década de 1930; a substituição dos negócios de *publicação de partituras* pelas indústrias *fonográficas* e *radiofônicas* como os carros chefes da economia musical norte-americana; a eclosão de novos estilos de entretenimento musical de massa como o "*Rhythm and blues*" e o "*Rock and roll*" no cenário pós-Segunda Grande Guerra; etc.).

Como uma zombaria a algaravia sonora de "panelas de lata no beco" o popular apelido "*Tin Pan Alley"* (ainda hoje empregado para as regiões metropolitanas que concentram lojas de instrumentos e acessórios musicais, etc.) teria surgido como uma alusão depreciativa ao aglomerado cacofônico dos muitos *pianos* com seus timbres *metálicos* ("*tinny*") tocando ("em escala industrial") músicas diferentes ao mesmo tempo e sem parar em uma pequena área urbana. Genericamente, o termo pode designar os *negócios* da *música popular estadunidense* e, mais precisamente, referencia *uma* estilística composicional datada e específica, o chamado "*The American Musical Standard*" que – pela *autoridade*, *prestígio* e *influência* de seu vasto e antológico *repertório* ("*The Great American Songbook*"), por seu forte esquema de distribuição comercial e por sua aliança com outras artes (*teatro musical*, *dança*, *cinema*, etc.) e indústrias (*Broadway*, *Hollywood*, rádio, televisão, revistas, etc.); por ter suas canções cantadas e comentadas em língua inglesa, por sua pioneira institucionalização *teórico-pedagógica* e *profissionalizante*; por ser *um* tipo de música popular que conta com uma *teoria crítica* prestigiada no âmbito acadêmico, etc. – muitas vezes assume o lugar de "a música popular".

Outra generalização (por vezes excessiva) que exige alguma atenção é aquela que indiferencia "*Tin Pan Alley*" e "*Jazz*". De fato, como observa Hobsbawm (cf., 2009, p. 108-109 e 224), existe uma evidente zona de negociação ora mais ora menos colaborativa entre estes dois mundos. Os compositores "*Tin Pan Alley*" se valeram de *estilemas* de diversos idiomas correlacionados ao mundo do "*Jazz*" (*cakewalks*, *rags*, *blues*, *stomps*, *gospel*, "*jazz* de forma diluída", *swing*, etc.) e, por seu lado, desde os últimos anos da década de 1910, parte considerável do "*Jazz Mainstream*" (cf. JACQUES, 2009, p. 310) se firmou (se firma) a partir dos *arranjos*, *versões*, *interpretações*, *recomposições* e, principalmente, das *improvisações* sobre os "*chorus*" (a *seção temática*; cf. JACQUES, 2009, p. 110-111) dos "*Standards Tin Pan Alley*". Assim, se até os finais dos anos de 1950 pode-se dizer que "não existe uma diferença marcante entre os dois gêneros" (HOBSBAWM, 2009, p. 226), é preciso notar que os *processos* são distintos.

Não são as mesmas "tensões" entre "desterritorialização" e "reterritorialização" – "com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação 'natural' da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas" (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 309). Não são exatamente as mesmas *engrenagens econômicas* e não são as mesmas pessoas (etnia, classe social, religiosidade, instrução técnico-musical, visão de mundo, etc.). As *funções* profissionais (cancionista, compositor, arranjador, orquestrador, instrumentista, improvisador, etc.), motivações e maneiras de realizar a "mesma música" são muito diversas. Não se trata da mesma "diáspora" (COOKE e HORN, 2002, 33-54), os chamados "*Giants of Tin Pan Alley*" (FIG. 4.17) foram, preponderantemente, descendentes de imigrantes judeus (vindos da Europa Central e Oriental) que encontraram no mundo nova-iorquino do *vaudeville* (comédia, divertimento teatral, espetáculo de variedades, etc.) e, posteriormente, na *indústria do entretenimento* um ambiente social e profissional relativamente menos anti-semita (CLACK, 2008, p. 27). E os rumos subseqüentes (pós-década de 1940), por uma infinidade de fatores (não "puramente técnico-composicionais") e dependendo do ponto de vista do *narrador*, fizeram com que esta linha demarcatória se tornasse mais necessária.

FIG. 4.17 - Figuras de destaque da cena "*Tin Pan Alley*" em paralelo com influentes personagens da cena *Jazz*



> "As canções do *Tin Pan Alley* eram destinadas aos norte-americanos brancos, urbanos, instruídos, das classes médias e altas" (Charles Hamm) [...]. A música em partitura era uma característica do *Tin Pan Alley*, já que a composição e a publicação eram as principais fontes de receita para os músicos [...]. O *Tin Pan Alley* atendeu aos gostos populares, incorporando e homogeneizando os elementos dos novos estilos musicais logo que surgiam, especialmente *ragtime*, *blues* e *jazz*. A esmagadora maioria dessas canções abordou o amor romântico e ajudou a celebrar e legitimar as mudanças nos códigos sexuais de comportamento dos anos de 1920, nos Estados Unidos. As canções do *Tin Pan Alley* agradavam às jovens mulheres, muitas delas de famílias de classe média, que, entre 1920 e 1930, foram trabalhar nas grandes cidades: "as mulheres que adquiriam as gravações e escutavam o radio podiam experimentar a alegria de encontrar 'alguém' no espaço social recentemente liberado da cidade impessoal" (Horowitz). Nos inícios dos anos de 1950, a transição do *Tin Pan Alley* para o *Rock'n'roll* refletiu mudanças demográficas, sociais e culturais importantes na sociedade americana (SCHUKER, 1999, p. 280).

> Em uma versão mais esquerdista dessa crítica [que acusa a "banalidade e falta de profundidade" das letras da canção popular] Harker considera as letras do *Tin Pan Alley* uma manifestação direta da hegemonia burguesa, equiparando os principais temas da música pop, isto é, o amor romântico e o relacionamento amoroso, com a "ideologia sentimental" da sociedade capitalista (SCHUKER, 1999, p. 21-22).

> De acordo com o pianista Dick Katz, o disco ["*Kind of Blue"*, 1959] também refletiu uma significativa mudança social para Miles Davis e a cena do *jazz* em Nova York em geral. "Acho que os músicos negros não queriam mais fazer o repertório *standard*. Não queriam mais tocar Cole Porter. Queriam fazer sua própria música, totalmente afro-americana". Em 1958, o próprio Miles declarava que "queria que a música que esse novo grupo vai tocar seja mais livre, mais modal, mais africana ou oriental e menos ocidental. "*Love for Sale*" [o célebre *standard* de Cole Porter de 1930] não dava mais conta do recado (KAHN, 2007b, p. 101).

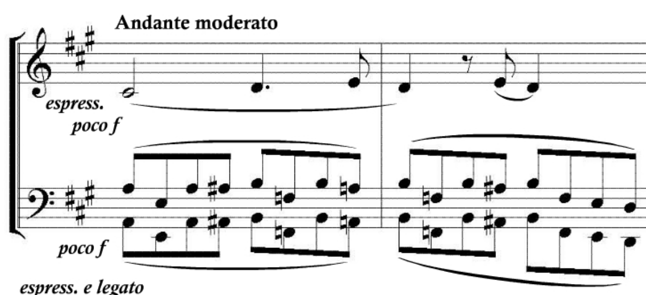
Atuando em vários âmbitos do *show business* (editoras, *Broadway Theatre*, *piano rolls*, *pianolas*, cinema, rádio, disco, televisão), o esquema "*Tin Pan Alley*" desempenhou incisivas gestões profissionais, legalistas (no âmbito do direito autoral, das associações profissionais e sindicatos), etc., comercializando em larga escala uma série de *produtos*, *políticas* e *meios de produção* e *distribuição* característicos que entraram a fazer parte da trilha musical do mundo contemporâneo (cf. BANFIELD, 1998; CLACK, 2008, p. 26-29; FORTE, 1993, 1995; GOLDMARK, 2007; HAJDUK, 2003; HOROWITZ, 1993; JACQUES, 2009, p. 475; JASEN, 2003; LINDBERG, 2003; MIDDLETON, 1990; PESSEN, 1985; SCHEURER, 1996; SHAW, 1949; SHUKER, 1999, p. 280). Em resumo, enquanto *padrão* de criação, produção, publicidade, ensino, crítica, especialização das funções técnico-profissionais, modelos de comportamento, mitologização mediática dos artistas, "fábrica de sonhos", etc., pode-se comparar – como fazem Adorno e Simpson (1986, p. 140) – o fascínio que *Hollywood* e a *narrativa clássica hollywoodiana* exerceram (exercem) sobre a produção *audiovisual* em esfera global ao *encanto* de *influência* e *dominação* que o "*Tin Pan Alley"* exerceu (exerce) sobre o universo das *canções populares* e, por conseguinte, sobre a "composição", sobre a "harmonia" e sobre a sua "teoria" no âmbito *da música popular*.
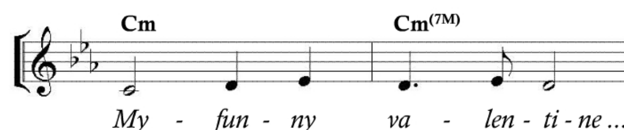
Para um termômetro de como a cosmopolita *poética* "*Tin Pan Alley"* repercutiu em países do terceiro mundo como aquele Brasil de meados do século XX, podemos reler os depoimentos do compositor santista Gilberto Mendes (1922-). Como um aficionado gabaritado, Mendes dá um relato pessoal de um músico contemporâneo brasileiro que viveu e se sensibilizou com a música de *disco*, *rádio* e *cinema* nesta fase da música popular urbana – as décadas de 1930 e 1940 identificadas por ele como a fase do "desenvolvimento da linguagem jazzística" (MENDES, 1994, p. 35) – que nos legou o "*Lied* popular moderno" (MENDES, 1991, p. 21). Ou seja, as "baladas" – termo popular empregado para "qualquer canção que não possa ser classificada de outra maneira" (HOBSBAWM, 2009, p. 83) – de Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter, Harry Warren, Frederick Hollander, George e Ira Gershwin, Rodgers e Hart, Ray Noble, Harold Arlen, Johnny Green, Johnny Mercer, dentre os "*Giants of Tin Pan Alley*" rememorados por Mendes. Seu relato é substancioso, autobiográfico, detalhado e exemplificado (com partituras, comparações do tipo da que se vê na FIG. 4.18 e várias considerações analíticas). A seguinte passagem apenas amostra o *tom* desta *experiência* de um jovem metropolitano, branco e de classe media que ouvia "certa música popular" naqueles "mares do sul":

> Esse foi o grande momento da canção norte-americana-européia, quando houve um entrosamento jamais visto da música mais popular com a música mais refinada, culta, que permitiu aos compositores populares chegarem à forma de um verdadeiro *Lied* moderno, característico dos anos 30 até meados dos anos 40, que desenvolvia os mesmos processos harmônicos, cromatizações, dissonâncias e saltos intervalares altamente expressivos encontrados em Brahms, Schumann, Liszt, Rachmaninoff, Scriabin, Richard Strauss; remanejava os mesmos estilemas, novas texturas, novos ritmos, e sobretudo um novo conteúdo, a voz de uma nova alma urbana. [...] Momento único [...] em que a música popular das cidades [...] contribuiu com preciosos achados no campo da estruturação formal, da instrumentação e do encadeamento dos acordes, feito através de inusitada e incrível mobilidade harmônica (MENDES, 1994, p. 14-15).

Esta perspectiva de um "entrosamento" entre o "mais popular" e o "culto" que vê nos *standards* "*Tin Pan Alley*" (i.e., na música "mais refinada" da indústria do entretenimento) certa *reutilização* dos "procedimentos estruturais" empregados por compositores da música de concerto européia foi explorada, com diferentes finalidades, por diversos críticos e comentaristas: Zinsser (2001, p. 43) compara os "preciosos achados" de Jerome Kern com as soluções melódicas de J. S. Bach. Forte (1995, p. 334) discute questões como: "Richard Rodgers seria a contraparte norte-americana de Robert Schumann"? "O termo *Lieder Norte-Americano* seria análogo ao termo *Lieder Alemão* da música erudita do século XIX?". Adorno e Simpson (1986, p. 120) referem-se aos "acordes *Tin Pan Alley*" como *cópias* daqueles empregados por "Debussy, Ravel e até fontes posteriores"; etc. Para aferir o sofisticado nível *poiético* deste "entrosamento" seria útil (embora dispendioso) comparar, p. ex., o *desenrolar* "mais popular" do primeiro motivo melódico (FIG. 4.18b) – a "primeira '*Gestalt*' completa da parte temática" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 128-129) – da balada "*My Funny Valentine*" de Richard Rodgers e Lorenz Hart datada de 1937 (com o auxílio da análise de FORTE, 1995, p. 196-202) com a "elaboração" de um motivo melódico similar (FIG. 4.18a) que ouvimos nos compassos iniciais do *Andante* do *Quarteto de Cordas em Lá-maior*, op. 51, n. 2 composto por Brahms em 1873 (contando, neste caso, com os comentários analíticos de SCHOENBERG, 2005, p. 90-95).

FIG. 4.18 - Semelhanças e diferenças entre um motivo da música de concerto e um motivo da canção "*Tin Pan Alley*"





No nível *estésico* (cf. NATTIEZ, 1990), vale destacar, com o auxílio de Carrasco (2003, p. 78-90), que a *fruição massificada* desta *poiética* "entrosada" (i.e., a assimilação de uma "composição popular" original, mas portadora de "cultismos" melódicos, harmônicos, formais, tímbricos, etc.) não se deu como um fenômeno isolado na esfera da "absoluta" e supostamente autônoma "estruturação" do "material musical". Antes foi um fenômeno que interagiu com uma série de ocorrências circunstanciais da indústria do entretenimento. Ocorrências como a invenção das "planilhas musicais" ("*Music Cue Sheets*") e das "Coletâneas" que começaram a ser publicadas em 1909 difundindo *seleções* destinadas a "suprir o acompanhamento musical" do cinema mudo. Tais *seleções musicais* traziam *sugestões* para a ambientação das cenas e – lembrando aquelas "imbricações" (RÓNAI, 2000, p. 18) que, de maneira semelhante, também importam para a narratividade da *canção* – já se pautavam pelo *princípio associativo* de que

> diferentes "cenas" devem ser acompanhadas por músicas adequadas ao conteúdo imagético ou à ação representada; a música auxilia a compor "diferentes situações psicológicas" e deve se aliar aos recursos específicos da linguagem fílmica ["*back shots*, *close ups*, *close ins*, etc."] na composição da narrativa (CARRASCO, 2003, p. 83).

Em meio aos *títulos* elencados nestas sugestivas *guias* se destacam várias obras e/ou trechos (adaptações, arranjos e paráfrases) de obras dos "grandes mestres" (J. S. Bach, Beethoven, Bizet, Boccherini, Brahms, Chopin, Dvorák, Grieg, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Offenbach, Schubert, Schumann, Tchaikovsky, Verdi, Wagner, etc.) numa "trilha sonora" que, além do seu *alto valor musical*, contava com o atrativo do seu *baixo valor monetário*, já que tais compositores não estavam protegidos pelos contratos de direito autoral administrados pelas agências "*Tin Pan Alley*".

Guardadas as diferenças e especificidades, sabemos que esses processos de "entrosamento" se deram pelo Novo Mundo afora. Narrando o advento das "fascinantes" vitrolas na paisagem sonora da cidade de São Paulo dos finais dos anos de 1920, Gonçalves (2010) destaca os encantos provocados, por algum tempo, pela exposição mecânico-comercial das "últimas novidades em música clássica" – coexistindo com os novíssimos "discos de musica nacional" ("tangos, maxixes, foxes, sambas ou marchinhas") – nas ruas, calçadas e praças da nossa metrópole:

> O vendedor oferecia-lhes, então, "um Chopin, uma página doce e rendilhada de Debussy, uma sonata de Beethoven e de Schumann". [...] havia aqueles que "afrontavam os aborrecimentos da Penha ao centro" para "ouvir a marcha triunfal de Aída [a ópera de Verdi] executada por um desses aparelhos" [...] existiam pontos de escuta coletiva, em "centros verdadeiramente populares" da "boa música" clássica [...] mesmo não podendo escutar Verdi, compelido a ouvir Lamartine Babo, a verdade é que não fazia diferença se fossem marchinhas, tangos, áreas, choros, sambas ou valsas. Ele [o ouvinte simplório, ingênuo, que se admira e se espanta por coisas triviais] desejava, simplesmente, sofrer as tristezas da música (GONÇALVES, 2010, p. 322, 326, 358 e 364).

Nestes tantos "entrosamentos" e negociações – neste jogo de *semelhanças* e *diferenças*, de *invenções* e *recriações*, de *conservadorismos* e *progressismos*, etc. – é útil recuperar algo da perspectiva apontada por Hobsbawm:

> A *Tin Pan Alley* não *inventou* suas canções e modas em um laboratório comercial do mesmo modo que a indústria de enlatados não inventou a comida. [...] É muito importante ter isso em mente [...] a indústria do entretenimento satisfaz necessidades que permanecem substancialmente as mesmas há anos. Em nenhum outro setor existe um contraste tão grande quanto aquele que se verifica entre os meios tecnicamente revolucionários de trazer o entretenimento até as pessoas – televisão, *juke box*, filmes e tudo o mais – e o conservadorismo do que é efetivamente veiculado. Um animador medieval de feiras ficaria perdido em um estúdio de televisão, mas estaria perfeitamente à vontade diante do entretenimento mostrado por esse meio. A matéria-prima original do entretenimento de massas é, em grande medida, uma forma adaptada [...] e até hoje a indústria continua a se reciclar (HOBSBAWM, 2009, p. 41-42).

O ensaio "Sobre música popular" de Adorno e Simpson decorre de investigações sistemáticas a um dos segmentos específicos desta *recicladora indústria do entretenimento de massas*: a música que tocava nas rádios na primeira metade do século XX. Uma arena de negociações ("entrosamentos", "reciclagens") que preocupava vários personagens ligados ao *establishment* da "boa música séria" como, p. ex., Schoenberg (1984, p. 147-157). O trabalho de Adorno e Simpson realizou-se entre 1938 a 1941 junto ao "Gabinete de pesquisa radiofônica", órgão ligado a Universidade de Princeton criado e coordenado pelo sociólogo austríaco Paul Lazarsfeld (1901-1976) considerado "o pai fundador" dos estudos de comunicação de massa (cf. CARONE, 2003; FREDERICO, 2008; PUCCI, 2003).

> "*The Princeton Radio Research Project*" tinha o objetivo elevar o nível cultural dos programas e das audiências. Durante a vigência do projeto [...] Adorno produziu pelo menos sete textos críticos sobre a música no rádio: *Music in radio* – memorando de 1938, de como a nova tecnologia afetava a qualidade musical; *Pluging study* – 1941, sobre a indústria do rádio na produção das canções de sucesso da música popular nos EUA; *The radio symphony: an experiment in theory* – 1941; *On popular music* – publicado na revista do Instituto, 1941; *Analytical study of the NBC Music Appreciation Hour* – estudo da música clássica no rádio realizado entre 1938-1940; *Current of music: elements for a radio theory* – livro incompleto de Adorno, 1938 a 1941; *A social critique of radio music* – texto apresentado em encontro de especialistas da comunicação, com a presença de proprietários de emissoras e representantes da *Rockefeller Foundation* [...] que julgaram o esforço de levar a teoria crítica para o terreno da comunicação um fracasso (PUCCI, 2003, p. 382).

> Entender a reação dos ouvintes diante da música clássica tocada nas estações de rádio é a preocupação central do projeto que aproximou Adorno de Lazarsfeld [...] O tema tinha então uma importância capital: de um lado, o rádio ainda era uma novidade e, portanto, um desafio para os sociólogos; de outro lado, 60% da programação do rádio, na época, era ocupada pela música. Daí o interesse da Fundação Ford em financiar o projeto e, com ele, tentar captar recursos com as emissoras. [...] Como pesquisar a reação dos ouvintes da música clássica transmitida pelo rádio? Seguiu-se o procedimento habitual da sociologia empírica: um grupo de pessoas é selecionado e submetido a testes. Lazarsfeld inventou um aparelho, o *Program Analyser*, para detectar e medir a reação dos ouvintes. Os ouvintes, postos numa situação experimental enquanto ouviam música pelo rádio, manifestavam, de forma "imediata", sua reação. O aparelho continha dois botões: *likes* e *dislikes*, que eram acionados durante a audição para manifestar agrado ou desagrado. Em seguida, os ouvintes eram entrevistados e convidados a verbalizar suas opiniões. Este é o cenário em que Adorno é chamado para colaborar. Para entender o fracasso da empreitada, é preciso lembrar [...] que as divergências epistemológicas levaram os autores a encarar de maneiras opostas um dos elementos centrais do processo de comunicação: Lazarsfeld prioriza a "recepção" [o nível *estésico*]; Adorno [e Simpson], o momento da "produção" [o nível *poiético*] (FREDERICO, 2008, p. 163).

No contexto destas pesquisas, metodologias, levantamentos e análises, Adorno e Simpson concluem que a "estandardização" é "uma característica fundamental" da "produção" da "música popular" (i.e., dos "*hits Tin Pan Alley*" que dominavam as paradas radiofônicas da época). Toda a sua *poiética* é padronizada, "mesmo quando busca desviar-se disso", e esta imperativa uniformização pode ser objetivamente aferida no âmbito da chamada "estruturação formal". Os fragmentos a seguir, recortados do ensaio "*On popular music*", intentam salientar apenas alguns dos argumentos factuais – i.e., *de fato* mensuráveis no "material musical" das partituras "*Tin Pan Alley*" – que dão suporte documental para tal conclusão.

> Muito conhecida é a regra de que o *chorus* consiste em trinta e dois compassos [FIG. 4.23 e 4.25] é que a sua amplitude [tessitura melódica] é limitada a uma oitava e uma nota. [...] os mais importantes pilares harmônicos [lugares de chegada] de cada *hit* [...] precisam reiterar o esquema-padrão. Esse esquema

enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm conseqüências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 116-117).

[Para a *estandardização* importa a música "natural"] isto é, a soma total de todas as convenções e fórmulas materiais [...] às quais ele [o ouvinte sem conhecimentos musicais] está acostumado e que ele encara como a linguagem simples e intrínseca à própria música. [...] extravagâncias são toleradas somente à medida em podem ser reenquadradas na assim chamada linguagem natural. [Tal música deve ser] estimulante por desviar-se, de algum modo, do 'natural' institucionalizado e manter a supremacia do natural contra tais desvios (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 122).

O exemplo mais drástico de estandardização de traços presumivelmente individualizados pode ser encontrado nos assim chamados "improvisos". Mesmo que os músicos de *jazz* ainda improvisem na prática, os improvisos deles se tornaram tão "normatizados", a ponto de permitirem o desenvolvimento de toda uma terminologia para expressa os procedimentos padronizados de individuação, uma terminologia que, por sua vez, é trombeteada pelos agentes da publicidade do *jazz* para promovem o mito do artesanato pioneiro e, ao mesmo tempo, lisonjear os fãs, aparentemente permitindo-lhes espiarem os bastidores e ficarem por dentro da história. Essa pseudo-individuação é prescrita pela estandardização da estrutura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada. Improvisos [...] são confinados dentro das paredes do esquema harmônico e métrico (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 123).

[A função de "substituição", a exemplo do que ocorre com a "improvisação"] qualquer ousadia harmônica, qualquer acorde que não caia estritamente dentro do mais simples esquema harmônico, exige ser percebido como "falso", isto é como um estímulo [um "embelezamento" perturbador, um "disfarce" ou "sujeira" excitante a ser "corrigida"] que carrega consigo a clara prescrição de substituí-lo pelo detalhe correto, ou melhor, o puro esquema. Entender música popular significa obedecer tais comandos [...] a música popular se torna um questionário de múltipla escolha. Há [...] tipos principais e seus derivados, entre os quais é preciso escolher (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 124-125).

Para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais. [...] O traço distintivo não precisa necessariamente ser melódico, mas pode consistir em irregularidades métricas, acordes ou timbres sonoros peculiares (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 126).

Dentro do esquema padronizado da música popular [...] a própria melodia não é, de maneira alguma autônoma, no sentido de uma linha independente se desenvolvendo na dimensão horizontal da música. A melodia é, antes, uma função da harmonia. As assim chamadas melodias da música popular são em geral arabescos, dependendo da seqüência de harmonias. O que parece para o ouvinte como essencialmente melódico é, de fato, fundamentalmente harmônico, sendo a sua estrutura melódica um mero derivado. Seria valioso estudar exatamente o que os leigos chamam de melodia. Provavelmente mostrar-se-ia como uma sucessão de tons relacionados entre si por funções harmônicas simples e facilmente inteligíveis, dentro da estrutura do período de oito compassos [FIG. 4.21]. Há uma enorme distância entre a idéia do leigo sobre a melodia e sua conotação estritamente musical (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 126).

Outro requisito [...] é o *glamour* musical: nos arranjos musicais aquelas inúmeras passagens que parecem comunicar a atitude "agora vamos apresentar". Os floreios musicais que acompanham o leão da Metro sempre que ele abra a sua majestática boca, são análogos aos sons não-leoninos do *glamour* musical que se escuta na rádio (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 126-127).

[A consecução dos *hits* depende da "*Baby talk*" ou "infantilização"] Algumas de suas principais características são: incessante repetição de alguma fórmula musical particular comparável à atitude de uma criança que manifesta insistentemente a mesma exigência ("*I want to be happy*"); limitação de muitas melodias a bem poucos tons, comparável ao modo de uma criancinha falar antes de dispor de todo o alfabeto; harmonia propositalmente errônea, lembrando o modo de criancinhas se expressarem com uma gramática incorreta (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 128-129).

[Na música popular] *reconhecer* torna-se um fim, ao invés de ser um meio. [...] ("Eu devo ter ouvido isso em algum lugar"). A estandardização [...] propicia vagas recordações praticamente em cada canção [...]: "Oh, eu sei disso; isso faz parte de mim" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 131-133).

Reler os argumentos do ensaio "*On popular music*" hoje – mais de 70 anos depois – requer um bom esforço para a *contextualização* e a *desambiguação* de vários termos e conotações. Não só pelo que Adorno e Simpson *aferiram* e *concluíram*, mas também por tudo o que já foi dito e redito sobre estas *conclusões* e pelo muito que a própria conceituação de "música popular" se expandiu e se transformou neste ínterim. Os recortes supra-transcritos enfatizam a "estrutura do material musical", os "elementos da linguagem musical" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 125 e 131): grandezas *técnico-teóricas,* ou *poietica*s, da *estandardização* que interferem diretamente no *conteúdo programático* da nossa disciplina. Mas antes de seguir nesta direção principal vale pré-alertar que os *diferentes sentidos* atribuídos aos *mesmos termos*, muito provavelmente, vão nos confundir. Em nossa disciplina este tipo de *alerta* se faz necessário, já que tomamos "gato por lebre" com certa freqüência. Isto é: "a teoria da harmonia *da música Tin Pan Alley*" é por vezes tomada como "a teoria da harmonia *do jazz*" que, por sua vez, é tomada como "a teoria da harmonia *da música popular*" que, por sua vez, é tomada como "a teoria *da harmonia*". Qualquer *confusão* entre tais categorias *não* resulta numa compreensão *totalmente* falsa, já que existe uma determinante comum entre elas: *a harmonia tonal* (o que equivaleria dizer: gato e lebre *são mamíferos*). Mas tal *emaranhamento generalizante* facilmente falseia uma observação crítica mais precisa e clara, mais dedicada aos *diferentes*, aos "dialetos" ou "sub-estilos" (MEYER, 2000, p. 49) da tão genérica "harmonia tonal".

Rótulos como "*música popular*", "*pop*", "*hit*", "sucesso radiofônico", "*Jazz*" e "*Tin Pan Alley*" (que no *ensaio* de Adorno e Simpson são empregados como *sinônimos* ou *quase-sinônimos*), atualmente e para o *jazzófilo* iniciado, referenciam cenários entre si radicalmente distintos. Hoje – quando "temos que falar de tipos de *jazz*, dos mundos do *jazz* ou do mundo das várias modalidades de *jazz*" (FRANCIS, 2000, p. xi) – raramente nomes como Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter, George Gershwin, etc., são citados como *jazzistas*. Aquelas "versões pianísticas, i.e., os originais" (ADORNO, 2009, p. 99), típicas das edições "*Tin Pan Alley*"– um "material musical" *realizado por escrito* (partituras com linha melódica, letra e acompanhamento para piano) e, sendo assim, supostamente pronto para suportar metodologias de "análise" que se desenvolveram *na* e *para a análise* das partituras da música de arte da Europa – continuam *não* sendo o "material musical" do dia a dia dos *jazzmen*.

Atualmente, (em *isolado* ou em *conjunto*) os parâmetros composicionais objetivos competentemente aferidos por Adorno e Simpson *não* dão qualquer garantia de que uma *balada* AABA de 32 compassos (como, p.ex., a exitosa "*Body and Soul*" *escrita* por Johnny Green em 1930) possa ser essencializada como "*Jazz*". Já que agora, acreditamos que "o *Jazz* é uma música de executantes" (HOBSBAWM, 2009, p. 52). Ou seja, o "*Jazz*" não é algo que estaria fixo no "material musical" de uma composição, e sim algo que surge na sua permanente "revisitação" – i.e., na sua "revisão" ou "reelaboração" melódico-harmônica e no solo virtuosístico improvisado que se faz a partir dessa recriação inconclusa (RAMSEY, 2003, p. 107). Recolocando: a qualificação "*Jazz*" não depende propriamente daquilo que é "de fato" dado por um "original", e sim de apreciações valorativas sobre o *como* uma *balada* como esta (possivelmente já sem sua letra) é *interpretada* e, essencialmente, decorre de um julgamento daquilo que os músicos (instrumentistas virtuoses) ditos *jazzmen* podem ou não, a cada momento, *inventar* depois que se alcança o tão esperado *compasso trinta e três* e a partitura já não existe mais.

Atualmente, quando "*Jazz*" tornou-se um rótulo, *grosso modo*, equivalente ao de "música instrumental" (que, de modo geral, não toca na rádio) dedicada a uma audiência especializada que defende abertamente que "a essência do *jazz* é não ser uma música padronizada ou produzida em série" (HOBSBAWM, 2009, p. 36), importa relativizar as conotações do termo "*Jazz*" que, para Adorno e Simpson (1986, p. 133) é uma música reproduzida mecanicamente em escala industrial e de massa (que toca na rádio) com "fortes tendências vocais" que se populariza num cenário de "declínio generalizado dos *hits* puramente instrumentais" (cf. ADORNO, 2009). Ocorre que, os anos de pesquisa e publicação do ensaio "Sobre música popular" (de 1938 a 1941) enquadram-se naquele que Hobsbawm (2009, p. 101-102) chamou de o "*período médio"* da história do *jazz*. Ou seja, trata-se de uma época que não pôde ouvir (ainda mais *na rádio*) as *transformações* – que nestes anos já se processavam *ao vivo* e *oralmente* nas hoje célebres *jam-sessions* em cenários noturnos e suspeitosos como o famoso cabaré *Milton's* no *Harlem* (cf. FRANCIS, 2000, p. 92-93) – que marcaram incisivamente o *jazz* posterior. (Note-se aqui o pormenor de *metodologia de investigação científica*: o ensaio de Adorno e Simpson não relata dados de uma *etnografia das práticas musicais* ou de alguma *observação participante* junto a algum campo do *jazz* daquela época).

Embora (em termos de escala histórico-temporal), possa parecer irrisória a distância entre estes *períodos* propostos por Hobsbawm –

> c.1900 a c.1917, a "pré-história do *Jazz*", a fase em que o *Jazz* "se tornou a linguagem da música popular negra em toda a América do Norte, enquanto alguns de seus aspectos tornaram-se componentes permanentes da *Tin Pan Alley*."
>
> c. 1917 a c.1929, o "*Jazz* antigo", quando "o *Jazz* 'estrito' se expandiu muito pouco, mas evolui muito rapidamente, e quando uma infusão de *Jazz* altamente diluída veio a ser a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares."
>
> c. 1929 ao início dos anos de 1940, o "período médio", quando "o *Jazz* começou propriamente sua conquista de públicos minoritários europeus e músicos *avant-garde*, e uma forma bem mais diluída – o *swing* – entrou para a música popular de maneira permanente."
>
> A partir de 1941, o "período moderno", o "verdadeiro triunfo internacional" do *Jazz*, "a penetração de linguagens ainda mais puras de *Jazz* na música popular" (HOBSBAWM, 2009, p. 75 e 101-102).

– se sabe hoje que "o percurso entre a procissão funerária em *New Orleans* e as 'experiências jazzísticas' de Charles Mingus é, no mínimo, tão longo quanto o que vai de Monteverdi a Alban Berg (HOBSBAWM, 2009, p. 101). Esta observação pode parecer banal, mas não é. Formar uma idéia (ainda que aproximada) do que teria sido o "*Jazz*" que Adorno e Simpson viram e ouviram – ou seja, reencontrar uma cena de "*Jazz*" que antecede a década de 1940, um "*Jazz*" que simplesmente desconhece o fenômeno "Charlie Parker e companhia" e toda a fase ao longo da qual se processa o que já foi chamado de *"the disintegration of the standard"* – não é uma tarefa simples. Requer alguma disciplina, recursos e uma boa disposição para uma garimpagem perseverante e conscienciosa não só nos *arquivos sonoros* daquilo que hoje entendemos como "*History of Jazz*", mas também nos arquivos audiovisuais da história da *indústria cultural* da "*U.S. radio*", das "*pub magazines*", do "*coffee concert*", do "*musical theater*", do "*musical film*", da "*jazz dance*", etc. Para se ter uma dimensão daquilo que a critica adorniana observou deve-se notar que, em seus textos sobre "*Jazz*", Adorno (2009, p. 102-103) comenta até mesmo o "modo descuidado de andar" daqueles que freqüentam a cena *jazz*.

Significativo em nosso estudo é o nítido impacto que este *percurso de transformações* (do *jazz pré-moderno* ao *jazz moderno*) causa sobre a *jazz theory.* Dentre outros documentos representativos, um registro (formalmente institucionalizado e reconhecido por seus pares) daquilo que tal *percurso* acarretou para o ensino formal da "*jazz compostion*" pode ser observado no *curso* publicado pelo *professor* (ligado ao círculo da influente *Berklee College of Music*), *performer* e *jazz composer* Ted Pease. Parte do seu livro (PEASE, 2003) detalha a clássica *estilística Tin Pan Alley:* motivos de 2 compassos, frases de 4 compassos, seções de 8 compassos, formatos *standardizados* das canções de 32 compassos em *templates* AABA e ABAC (mencionando aqui apenas um dos muitos aspectos da *estandardização* – as grandezas mensuráveis da "estrutura da frase e do modelo formal" – conforme se comenta logo adiante). Mas, chegando ao capítulo 6, Pease observa: "a discussão da composição no *Jazz* fica incompleta sem a menção" ao que veio depois da *desintegração das tais fórmulas standards*. E o autor passa a tratar também de outras *poéticas* que – convivendo, negando e interagindo com as anteriores – nos mostram algumas das outras *técnicas*, *procedimentos*, e "materiais musicais" explorados por outro *jazz* que nos fez ouvir outras *melodias*, *harmonias*, *rítmicas*, *instrumentações* e *formas musicais* ("forma episódica", "composição motívica", "formas expandidas", etc.) numa outra "música popular" que se compõem na segunda metade do século XX.

Nesse meio tempo de tantas mudanças, até mesmo termos aparentemente simples como "*hit*" e "*standard*" exigem atenção. Conforme Shaw (1949, p. 44), no "vocabulário *Tin Pan Alley*", "*hit*" é a "canção que capta a fantasia [desejo, imaginação, simpatia, gosto, etc.] do público". O "sucesso" de um "*hit*" reflete-se no número de *partituras* vendidas, de performances "no ar" e de *discos* comercializados. Na época da I Guerra Mundial um "*hit*" venderia de um a cinco milhões de cópias. Durante a II Guerra alguns "*hits*" venderam mais de um milhão de cópias. Mas, a partir de 1945, o mercado dos "*hits Tin Pan Alley*" diminui sensivelmente, de modo que um *título* que chegasse a vender acima de 250.000 cópias já se enquadraria na categoria do "grande sucesso". Com o advento da cena "*rock*" e "*pop*" (aproximadamente dez anos depois do ensaio de 1941 de Adorno e Simpson) as dimensões sociais, econômicas, composicionais, etc., da noção de

"*hit*" foram profundamente transformadas e, na cena "*Jazz*", a palavra "*hit*" se tornou consideravelmente mais rara (já que super dimensiona a magnitude comercial desta *outra* música), sendo praticamente preterida em favor do (mais querido e reservado) termo "*standard*".

No antigo "vocabulário *Tin Pan Alley*", um "*popular standard*", "*standard tune*" ou simplesmente "*standard*" seria, em suma, "a canção que foi um sucesso ["*hit*"] e tornou-se parte do repertório permanente (Valhalla) da *performance* confraternizada" (SHAW, 1949, p. 49), i.e., um *commodity* valorizado no mundo do "*entertainment business*". No atual vocabulário do *jazz*, "*standard*", "*tune*" (o *standard* sem palavras) ou "*head*" são termos próximos que referenciam um "tema" (não necessariamente "popular", "*Tin Pan Alley"* ou "*canção*") consagrado (i.e., um "tema" que foi revisitado inúmeras vezes pelos "*Giants of Jazz*") como "um clássico" no *panteão* da *cultura improvisatória* (cf. HOBSBAWM, 2009, p. 369; JACQUES, 2009, p. 443; SCHULLER, 1970, p. 446). Contudo, na terminologia da *teoria crítica* o termo "*standard*" carrega conotações de música industrializada, reproduzida por meios artificiais, "sentimental e banal" (SCHULLER, 1970, p. 117): "uma música conformista e esquemática que provocava 'efeitos emocionais' que pretendem ser sinais de rebeldia, mas que expressam, na verdade, [...] uma aceitação da ordem" (FREDERICO, 2008, p. 171).

> *A estandardização estrutural busca reações estandardizadas*. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de respostas totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 120).

Neste sentido, o termo – "*estandardização*" – marca um específico *deslocamento teórico* da "distinção" entre as esferas da "música popular" e da "música séria" que, para Adorno e Simpson, não estaria suficientemente descrita nas comuns oposições entre "*lowbrow* e *higbrow*" (*subcultura* e *alta cultura*), "simples e complexo", "ingênuo e sofisticado", etc., e sim numa outra antítese: o *popular* descompromisso para com os pressupostos organicistas *versus* o *sério* comprometimento com a "unidade", o mencionado dogma – de que a "semente deve germinar" – que, como vimos (desde os tempos de Schlegel e Goethe), é tão caro para a *crítica* austro-germânica.

> [Na música popular *estandardizada*] o todo é preestabelecido e previamente aceito, antes mesmo de começar a real experiência da música. [...] O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual [...] o detalhe [...] permanece inconseqüente. Um detalhe musical impedido de desenvolver-se torna-se uma caricatura de suas próprias potencialidades. [...] Na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é "ele mesmo"; e, quanto mais organizada é a obra, menor a possibilidade de substituição de detalhes. No *hit*, entretanto, a estrutura subjacente à peça é abstrata, existindo independente do curso específico da música. Isto é básico para a ilusão de que certas harmonias complexas são mais inteligíveis na música popular do que essas mesmas harmonias na música séria. Pois o complicado na música popular nunca funciona como "ele mesmo", mas só como um disfarce ou um embelezamento atrás do qual o esquema pode ser percebido. No *Jazz*, o ouvinte amador é capaz de substituir complicadas fórmulas rítmicas ou harmônicas pelas esquemáticas que aquelas representam e ainda sugerem, por mais ousadas que possam parecer (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 119-120).

Assim, dependendo de análise também técnica, tal noção de "forma *standard*" aproxima-se, em linhas gerais, daquela já mencionada noção de "forma mecânica" formulada pelo poeta e crítico alemão A. W. Schlegel (1767-1845): "a forma é mecânica quando se faz predeterminada sobre algum material através de uma força externa, como um mero acréscimo acidental sem referência a seu caráter. Por outro lado, a forma orgânica é inata; se desenrola a partir de dentro e alcança sua determinação em simultâneo com o mais pleno desenvolvimento da semente" (SCHLEGEL apud MEYER, 2000, p. 291).

Tornando a discussão ainda mais densa, Adorno e Simpson recorrem a uma linha de argumentação consolidada nos textos eruditos que tratam da *história das formas musicais*: a tese de que, na gênese da *padronização da música artística* se acha a extensa cultura (pré-renascentista, renascentista e barroca) da *música de dança* centro-européia. Ou, especificando um pouco mais, a tese de que: *nas origens* da concepção periódico-simétrica, do sistema de fraseado de quatro compassos e seus múltiplos, da tipificação das cadências e dos desenhos rítmico-melódicos, do valor morfológico das harmonias, da fixação do número de seções, das suas regras de repetição e da natureza contrastiva de cada uma delas, etc., se encontram as danças caucasianas tradicionais como: *balletti*, *pavana* e *galharda*, *saltarello*, *basse danse*, *branles*, *folia*,

alemanda, *corrente*, *chaconha*, *sarabanda*, *gavota*, *musette*, *minuetto*, etc. (cf. BAS, 1957, p. 177-197; BUKOFZER, 1947, p. 350-365; HORST, 1966; KÜHN, 2003, p. 63-74; RIEMANN, 1943, p. 324-419; ROSEN, 2000, p. 361-386; ROUSSEAU, 2007; TOVEY, 1956, p. 233-235).

Adorno e Simpson passam por este argumento citando duas danças cultas notoriamente "padronizadas" (e, não por acaso, formalmente semelhantes ao célebre *template* geral AABA dos *standards* "*Tin Pan Alley*"): o "*minuetto* e o *scherzo"*. O "*minuetto*" é um gênero-forma emblema daquilo que sobrou deste legado – "a tópica das danças" – na música dita "clássica" (cf. RATNER, 1980, p. 9-18; ROUSSEAU, 2007, p. 269). Assinalando os finais do século XVIII, as soluções de Mozart – um gigante "entusiasta da música de dança e consumado dançarino" que passou "a maior parte de seus dezembros e janeiros [...] compondo *minuetos*, *danças* e *contradanças alemãs* para a temporada de Carnaval" (JONES, 1996, p. 320-322) – marcam a passagem do "*minuetto*" de um registro funcional (baile, ópera, teatro, balé) para outro já propriamente artístico e independente (música pura, autônoma, música de concerto). O "*scherzo"* em termos de *estrutura formal* geral não difere radicalmente do "padrão" do "*minuetto*". Mas simbolicamente a menção é *séria* para a cultura germânica, posto que, como se sabe, o "*scherzo*" pós-Mozart "substitui" o "*minuetto*" nas *sinfonias*, *quartetos* e *sonatas*, ou seja, a ex-dança já possui *caráter* claramente associado ao enlevado ideal da "musica absoluta" (cf. SCHOENBERG, 1991, p. 183-200). Apesar da origem comum e impura (*danças populares*), tudo aquilo que ainda poderia existir de "forma mecânica" no *minuetto* se fez superar por uma notável "forma orgânica" no arrebatador "*scherzo*". E o gigante agora já é outro: Ludwig van Beethoven! Herói nacional capaz de afrontar qualquer concepção de *música como diversão pueril*. Em outra oportunidade, falando sobre as implicações filosóficas da questão "forma e reconstrução da forma" em Beethoven, Adorno (2003, p. 61-73) sinaliza algo daquilo que lhe chama atenção nesta distinção:

> Um dos propósitos essenciais em uma interpretação de Beethoven é o de compreender suas formas como o produto de esquemas preordenados e da idéia formal de cada peça particular. É uma autêntica síntese. O esquema não é simplesmente um marco abstrato "dentro" do qual se realizara a idéia formal específica, mas sim que tal idéia resulta da colisão entre o ato de compor e o esquema: ao mesmo tempo a composição surge do esquema e o altera, "o supera". Nesse preciso sentido, Beethoven é dialético. [...] É novo em relação ao esquema; enquanto que a transformação deste modelo ao longo dos estágios dramáticos, a saber, os "atos", quer dizer, o que nele aparece de mais audaz, surge do próprio esquema. [...] Do ponto de vista da filosofia da história, o que faz de Mozart único é o fato de que a essência cortesã-cerimonial, "absolutista", da música concorda com a subjetividade burguesa [...] em Beethoven, pelo contrário, as formas tradicionais são reconstruídas a partir da liberdade (ADORNO, 2003, p. 61).

Sobre a interpretação que Adorno faz das transformações que Beethoven provoca nos "esquemas preordenados" de seu tempo, cf. Waizbort (1991, p. 182-188 e 282-290). Vale ainda notar que a depreciação da *padronização mecânica da música de dança* é um antigo hábito da *apolínea crítica organicista germânica*. Tirando proveito da *ironia*, recurso característico da crítica *esclarecida*, o compositor, maestro e crítico musical alemão Johann Adam Hiller (1728-1804) assim escreveu no *noticiário semanal* (*Nachrichten Wöchentliche*) que fazia publicar em 1766:

> Receita para compor danças: 1) Escolha um acorde de tônica de sua preferência [...]. 2) Logo após coloque o acorde de dominante [...]. 3) Repita o acorde de tônica. 4) Faça isso pelo menos quatro vezes, de tal maneira você terá diante de si toda a harmonia da dança. 5) Veja agora uma melodia que concorde com a sua harmonia, divida-a ao meio; coloque um sinal de repetição no meio e no final e sua dança estará pronta. Observe que, se todas as frases concordam bem com a harmonia, você terá a opção de colocar a primeira no lugar da segunda e a segunda no lugar da primeira (HILLER apud RATNER, 1980, p. 207).

Deste modo, contando com um não desprezível conjunto de pré-supostos e subentendidos, Adorno e Simpson complicam a trama sublinhando que, *de fato*, os "esquemas" (as "regras do jogo", as "estruturas subjacentes") que ditam a *estandardização da música popular* "estão ligados à dança e, por isso, são também aplicáveis a derivados da dança da música de concerto, como, por exemplo, o *minuetto* e o *scherzo* da Escola Vienense clássica" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 118). Também nesta música de concerto, o ouvinte (o *analista,* o *crítico,* o *intérprete,* etc.) reconhece, p. ex.,

> numa sonata de Beethoven, o *sistema* em que ela se baseia: a tonalidade maior ou menor, a inter-relação das áreas tonais determinando a modulação, os diferentes acordes e seu valor expressivo relativo, certas formas melódicas e certos padrões estruturais. Seria absurdo negar que tais modelos existem na música séria (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 131).

Para formar idéia das dimensões deste "absurdo" seria conveniente retroceder pelo enredado "campo da análise musical" (LIMA, 2000, p. 34-75) e com isso notar que, quando falam em "duas esferas da música" (a "boa música séria" e a "música popular") Adorno e Simpson referem-se não somente a *arte* dos sons (a *música* propriamente dita). Partem também do pressuposto de que a "boa música séria" (já que nem toda "música séria" é necessariamente "boa") conta com uma *boa teoria séria*, uma *fundamentação* crítico-analítica cuja substanciosa tradição não se compara com as *fórmulas simplistas* que, naqueles anos, se vendiam em *manuais estandardizadores* para os que sonhavam um dia o cobiçado *status* de "cancionista *Tin Pan Alley*". *Manuais* do tipo "*digest*" como um "*Writing the popular song*" publicado em 1916 por Edward Michael Wickes, Joseph Berg Esenwein e Harry Von Tilzer. Ou outro, este citado por Adorno e Simpson (1986, p. 116), o "*How to write and sell a song hit*" publicado em 1939 por Abner Silver e Robert Bruce defendendo posturas do tipo:

> A música […] de fato deve ser considerada como quaisquer *commodities* [*bem* em estado bruto ou *produto* produzido em massa cujo valor depende da lei da oferta e da procura internacional], comprada, explorada, distribuída e vendida do mesmo modo que outras *commodities* como o sabão, a comida, os cosméticos, os cigarros ou os automóveis (SILVER e BRUCE apud LEPPERT, 2002, p. 337).

Dando a crer que "compor uma canção é algo parecido com fritar um pastel", algo que "quase qualquer um pode fazer, pois se trata de uma mera questão de selecionar os ingredientes adequados e colocá-los juntos seguindo uma receia prescrita", Silver e Bruce vendem suas "receitas" explorando cada uma das seguintes "dez principais regras" para compor "uma canção de sucesso":

> 1) A canção deve estar em ritmo de dança. 2) A melodia deve se basear em um tema curto. 3) O tema melódico deve conformar-se a um dos vários padrões pré-existentes. 4) A melodia deve ser suficientemente simples para ser cantada, tocada e relembrada por uma pessoa comum. 5) A idéia da letra deve encantar a maioria das pessoas. 6) O título deve ser curto, pegadiço e estar na moda. 7) O padrão da letra deve seguir o padrão da melodia. 8) A "história" da letra deve desenvolver o título. 9) A letra e a melodia devem expressar o mesmo estado de espírito. 10) O tratamento tanto da letra quanto da melodia deve ser original e novo (SILVER e BRUCE apud LEPPERT, 2002, p. 338).

Numa descomunal assimetria, no campo da *teoria culta* o esforço pela descrição "séria" dos "modelos" para a *composição musical artística* e *desinteressada* (i.e., supostamente despreocupada com os dividendos financeiros mais imediatos, mas ambicionando, na fase barroca, alcançar o "reino de Deus" e, mais tarde, o valor de uma "arte pura e imortal") possui uma vasta tradição que, sem remeter a uma única fonte, precede e nos ajuda a formar uma idéia do "ponto de escuta" de um observador informado como Adorno. Pelo que se sabe da sua cultivada formação musical (cf. PUCCI, 2003) e do próprio estágio das disciplinas (*harmonia, formas musicais, composição* e *análise musical*) na primeira metade do século XX, é razoável supor que a "tipologia das formas musicais clássico-românticas" que Adorno mostra dominar em suas análises da música da "*Jazz dance*" e das partituras "*Tin Pan Alley*" se aproxima daquela que foi esboçada na seção "*Formenlehre*" de um manuscrito incompleto iniciado por Schoenberg em 1917 (cf. SCHOENBERG, 1994, p. 103-107). Este esboço amadureceu ao longo de algumas décadas e, passando por outro texto inacabado datado dos anos de 1934-36, publicado posteriormente como "A idéia musical e a lógica, técnica e arte de sua apresentação" (SCHOENBERG, 2006), e pelo "Modelos para aprendizes de composição" (SCHOENBERG, 1943), chegou até nossos dias em volumes como o "Funções estruturais da harmonia" (cf., p. ex., a seção "Progressões para vários propósitos composicionais" em SCHOENBERG, 2004, p. 137-214) e, em destaque aqui, o "Fundamentos da composição musical" (SCHOENBERG, 1991).

Determinados argumentos adornianos – de que existe homologia entre o padrão formal de um *minuetto* ou *scherzo* clássico-romântico e uma canção "*Tin Pan Alley*" de corte AABA em 32 compassos; de que o "período de oito compassos" é um formato simétrico pré-maturado capaz de garantir a persuasiva eficiência enunciativa e facilitar a memorização de um "*hit*"; de que a composição musical assemelha-se a um processo de escolha entre "tipos principais e seus derivados"; de que "a repetição simples" é um recurso perigosamente banalizante, etc. – beneficiaram-se das *análises* da escola schoenberguiana tanto quanto, por seu turno, os "modelos" e "fundamentos" mapeados por Schoenberg beneficiaram-se dos sucessos dos teóricos da *morfologia e composição musical* do século XIX que, por sua vez, também subiram aos ombros dos gigantes da *teoria* anterior.

Neste percurso de enlevadas revisões e colaborações *crítico-teóricas* (que amadurece ao longo de aproximadamente quatro séculos) as fontes são várias. Restringindo muitíssimo a questão – focando pontualmente apenas alguns *aspectos estruturais subjacentes* da *padronização* das *frases de oito compassos* e das *canções em trinta e dois compassos*, e contando com o auxílio de trabalhos dedicados ao tema (ALLANBROOK, 1998, p. 737-848; BAKER, 1976; BENT, 1987, p. 6-55; BURNHAM, 2006; FISHER, 1992; LIMA, 2000, p. 34-75; MORENO, 2000; NATTIEZ, 1984c; RATNER, 1949, 1956, 1992, p. 239; SCHMALFELDT, 1997) –, vamos notar que a fase moderno-contemporânea da irresoluta problemática lembrada aqui (digamos: *a normalização de modelos capazes de predizer como a música deve ser composta, analisada, interpretada e criticada*), retrocede ao menos aos tempos da persuasiva "*musica poetica*", a prolífera "*ars compositionis"* da época barroca alemã (cf. BARTEL, 1997; LÓPES-CANO, 2000).

Já em 1606, o alemão Joachim Burmeister (1564-1629) – considerado o primeiro teórico a propor uma análise completa de uma peça de música (cf. BENT, 1987, p. 7-8; PALISCA, 1994, p. 282-311; TOMLINSON, 1998, p. 467-471) – em seu tratado justamente intitulado "*Musica poetica*", referia-se a este domínio como "aquela disciplina [...] que ensina como engendrar uma composição musical [...] de maneira a influenciar os corações dos indivíduos em várias disposições [estado de espírito, ânimo, humor]" (BARTEL, 1997, p. 10). Em 1708 outro dos influentes *musicus poeticus* alemães, Johann Gottfried Walter (1684-1748), em seu "*Praecepta der Musicalischen Composition*", define a "*musica poetica*" como

> a ciência matemática através da qual uma ordenação agradável e correta das notas é posta no papel de maneira a ser cantada ou tocada, estimulando os ouvintes à devoção a Deus e ao mesmo tempo agradando e encantando a mente e a alma [...] É assim denominada porque o compositor não só precisa compreender a prosódia como o faz o poeta, para não violar a rítmica do texto, mas porque ele também faz poesia, ou seja, a melodia, e por isso é denominado *Melopoeta* ou *Melopoeus* (WALTHER apud JANK, 2007, p. 2).

A *instrução* em *morfologia e composição musical* centro-européia ganha influxo contemporâneo a partir da segunda metade do século XVIII quando passou a contar com as *preceptivas* de vultos como: Joseph Riepel, Johann Kirnberger, Heinrich Christoph Koch, Johann Friedrich Daube, Jérôme-Joseph de Momigny, Anton Reicha, Johann Bernhard Logier, Gottfried Weber, Carl Czerny, Adolf Bernhard Marx, Moritz Hauptmann, Hugo Riemann (para listagens detalhadas das obras, datas e principais teóricos cf. MOYER, 1969, p. 4, 15, 127 e 210-211; RATNER, 1949, p. 167-168). Deste seleto grupo faz-se a seguir uma rápida menção aos esforços de Riepel, Koch, Reicha*,* Czerny e Marx.

O compositor e teórico alemão Joseph Riepel (1709-1782) descreve, no "*Anfangsgründe zur musikalischen*" que publicou entre 1752 e 1758, um *protótipo* para construção de "frases de oito compassos divididas em duas unidades de quatro compassos" (cf. BAKER, 1976, p. 4-8). Mais tarde, durante os anos de 1782 a 1793, tal *protótipo* seria retomado e refinado com o surgimento do "*Versuch einer Anleitung zur Composition"* do teórico alemão Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Considerando o esforço de Riepel como o "primeiro raio de luz", Koch (1983) investe umas "500 páginas" (BENT, 1987, p. 12) para prescrever "as regras mecânicas da melodia".

> [Conforme Koch, no "período de 8 compassos"] os segmentos de 2 compassos (*Einschnitt*) ["incisos"] combinam-se para formar a "frase" (*Satz*) [de 4 compassos], que pode ser definida como "frase inicial" (*Absatz*) ou como "frase conclusiva" (*Schluss-Satz*). As duas frases formam um "período" (*Periode*) [...] este divisível [...] em "sujeito" (i.e., os primeiros quatro compassos) e "predicado" (os últimos quatro compassos) (BENT, 1987, p. 16).

Destaca-se aqui – neste estágio dos esforços descritivos-normativos da *morfologia musical contemporânea* (segunda metade do século XVIII e inícios do XIX) – a franca incorporação, sem volta, dos termos da moderna "Gramática" ("a ciência ou arte de ler e escrever", o "conjunto de prescrições e regras que determinam o uso considerado correto da língua escrita e falada", HOUAISS). Se, anteriormente, as *poéticas musicais* procuravam *sublinhar* (*sonorizar, ambientar*) *aquilo que as palavras dizem*, i.e., adequar o "material musical" ao conteúdo semântico (acepção, significação, conceito, noção, simbolismo, afeto, expressão, etc.), agora, em plena campanha clássico-romântica pela (re)invenção de uma *sintaxe musical autônoma*, parece que aquilo que se quer apreender é o "como se diz". Então, importa menos imitar o *sentido das palavras* e mais a maneira como elas se combinam *formando* enunciados lógicos. Importa estabelecer analogias com os *modelos discursivos* consolidados na gramática (fala, língua, poesia, literatura, etc.), buscando respostas atuais (i.e., na era da maturidade da tonalidade harmônica) para uma questão

estrutural profunda*: como compor enunciados "musicais"* (i.e., sem palavras, sem argumentos narrativos, teológicos ou dramáticos, sem gestos, sem a dança, sem cenários ou qualquer outra muleta narrativa) *capazes de garantir apreensibilidade, intelecção, comunicabilidade*?

Neste processo herdamos da *gramática* vários *termos* e *analogias* que hoje – de maneira imprecisa e quase nunca consensual – perpassam os mais diversos discursos técnico-musicais (cf. NATTIEZ, 2004). Consultando dicionários (BLUTEAU, 1712-1728; HOUAISS, 2001; TORRINHA, 1942) e o "*Cours de belles lettres*" publicado por Charles Batteux em 1764 encontramos acepções que se somam, se acentuam ou se contraem dependendo do teórico que as emprega. Para efeito de ilustração vejamos alguns termos mais freqüentes:

> "Inciso": uma frase ou locução que se intercala entre dois constituintes de uma oração; subdivisão de uma unidade, pequeno grupamento fraseológico. A analogia extrapola a *gramática* já que o termo em latim, "*incisus*", implica naquilo que foi "aberto, fendido, esculpido, gravado, que apresenta nervuras, cortado, suprimido". Etc.
>
> "Motivo" (no sentido geral de embrião musical – um composto rítmico, melódico, harmônico, textural, tímbríco, etc. – que *unifica a composição*) é um termo de enorme tradição na teoria musical culta que conta com diferentes etimologias (cf. RIEMANN, 1919, p. 187-205). Do latim tardio tem-se "*motivus*", a propulsão do movimento, "aquilo que se move ou faz mover", e "*motus*", o movimento, o impulso. Do latim medieval tem-se "*motivum*", a "razão de ser, explicação", a "causa que move a dizer ou fazer alguma coisa", aquilo que *origina*, *determina*, *caracteriza*, *domina*, etc. Da língua provençal medieval e do francês tem-se "*mot*", uma "palavra", "sentença breve", "engenhosa sentença" (em versos, ou não), etc., que gerou o célebre diminutivo irregular "*motete*". Do latin vulgar tem-se "*mutum*", o "som", que em sua forma verbal refere-se a "produção de sons inarticulados" que têm origem onomatopaica. Etc.
>
> "Frase" (*phrase*) é a "construção de algumas palavras que unidas entre si, exprimem o que se quer dizer". *Frase* é "o modo de falar de Deus", é o dizer "que usam os Santos". É a construção simples ou composta que encerra um sentido completo; pode ser afirmativa, negativa, interrogativa, exclamativa ou imperativa, o que, na tonalidade harmônica, é expresso por alguma entonação cadencial mais ou menos padronizada. Etc.
>
> "Período" existe no grego como "caminho ao redor, circuito, giro, revolução dos astros, época periódica, período de tempo", no século XVII ganha acepção de medida cronológica ("espaços de tempo"), de "tempo que transcorre". Para os *retóricos,* "período" é uma combinação de palavras bem dispostas e encadeadas que perfazem uma oração perfeita cuja extensão pode ser dita com o fôlego de uma única respiração. Etc.
>
> "Um período nada mais é do que um pensamento composto de vários outros pensamentos que se ligam por relações intrínsecas, e esta ligação é a vida desses pensamentos [...] Em um período, os diferentes membros são como pêndulos que se olham, e cujas relações fazem harmonia. Se cortarmos as frases [de um período], teremos os pensamentos, mas sem as relações de princípio, ou de conseqüência, de prova, de comparação que tinham no período e que lhes davam cor. [...] os períodos, embora suspensos em suas diferentes partes, têm, entretanto, pausas, nas quais o sentido quase se completa, e que dão ao espírito o repouso de que precisa" (BATTEUX, 2004a, p. 99).
>
> "Simetria" existe no grego como "medir", como "justa proporção", conformidade, em medida, forma e posição relativa, entre as partes dispostas em cada lado de uma linha divisória, de um centro ou eixo. Etc.
>
> "Proporção" do latim *proportio*, "correspondência (semelhança, igualdade, conformidade) de uma coisa com outra", "relação; analogia" das partes de um todo entre si, ou entre cada uma delas e o todo, no tocante ao tamanho, quantidade ou grau. Etc.

Bent observa que, desta "preocupação com a simetria e a proporção" (que já pré-anuncia as preocupações de um Riemann) aflora um aspecto importante da obra de Koch: aquele do "modelo formal".

> A este respeito Koch apóia-se na autoridade do esteta suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779), que em sua *Allgemeine Theorie der Künste* (1771-1774) evidencia a idéia de 'esquema' [*layout*] (*Anlage*) ou modelo. Tal modelo registra um plano para uma obra e as características mais importantes. O artista, seguindo este modelo, procede então para a "execução" (*Ausführung*) ou acabamento da estrutura e finalmente para a "elaboração" (*Ausarbeitung*) da obra em todos os seus detalhes. [...] tais modelos foram oferecidos como generativos: deles as composições poderiam ser criadas, quase mecanicamente – "quase", porque Koch defendia que a "expressão viva" (*lebendiger Ausdruck*) era essencial para o artista

> ("o poeta que abandona a expressão, a imagem, a figura, e torna-se um usuário de dicionário, cai em erro"). Tais modelos tomam parte de um manual de instruções [...] e são também importantes [na história da análise e da crítica], já que separam "norma" da individualidade, especificando implicitamente o que é o "esperado" e, com isso, definindo a liberdade (BENT, 1987, p. 15-16).

Para ilustrar o "modelo ideal" (uma unidade musical de 16 compassos composta de quatro segmentos com quatro compassos cada), Koch recorre ao "*Menuet*" do Divertimento em Sol (Hob. II: 1) de Haydn (datado de aproximadamente 1766): "este pequeno minueto tem a unidade mais completa" (cf. ALLANBROOK, 1998, p. 791-795; KOCH, 1993, p. 85-86; 2004, v. 3, p. 58-59; RATNER, 1980, p. 209-211). Este tipo de *apreciação*, conforme Bent (1987, p. 16), adéqua-se ao ideário estético filosófico de J. G. Sulzer (cf. MORENO, 2000, p. 137; RATNER, 1992, p. 136-142), segundo o qual "o todo... e a beleza consistem da diversidade contida pela unidade". Para ilustrar tal ideal de *unidade*, Sulzer se vale da célebre metáfora orgânico-mecanicista do relógio: "se somente uma de suas partes mecânicas é removida então ele não é mais completo [*Ganzes*], mas somente uma parte de algo mais". Vale recuperar a reafirmação desta convicção em 1941: "quanto mais organizada é a obra, menor a possibilidade de substituição de detalhes. [...] a substituição mecânica [...] não é possível na música séria. [...] caso contrário a música não será 'entendida'" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 119-120).
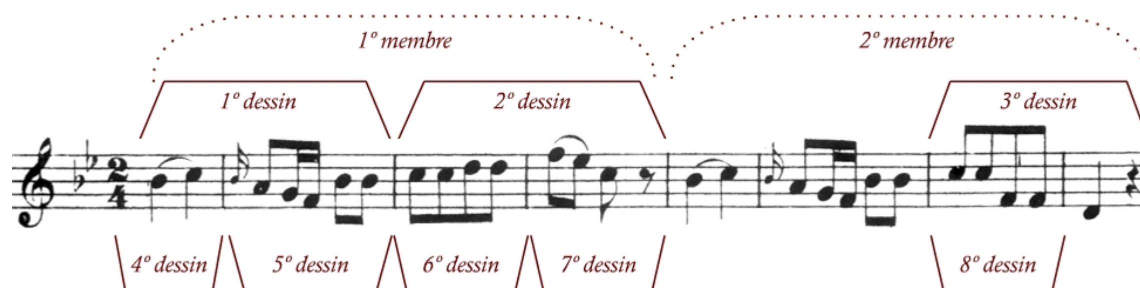
E Bent vai adiante: a noção de "período modelo", além de ser uma influente ferramenta para a análise formal ulterior (Riemann, Schoenberg, etc.), remete a idéia de um "processo sulzeriano" de criação artística – "estrutura-realização-elaboração" (cf. ALMEIDA BARROS, 2006, p. 38-42) – que, mais tarde, "adquire seu correlativo analítico na teoria dos níveis (*Schichten*)", numa referência ao ideário de Schenker segundo o qual a *composição* é fundamentalmente a *expansão*, ou *prolongação*, de uma estrutura elementar (*Ursatz*) que, passando por complexificações e transformações em sucessivos *níveis* ou *camadas* (*Hintergrund,* nível *subjacente* ou *profundo; Mittelgrund*, nível *mediano* ou *intermediário*) alcança o primeiro plano, o nível ou o nível da superfície *(Vordergrund*) que, enfim, podemos *ler e ouvir* como música plenamente elaborada.

Um próximo marco neste percurso de prescrições sobre "como construir melodias de 8 compassos" foi alcançado por um amigo de Beethoven: o flautista, compositor e teórico tcheco nacionalizado francês Antoine Reicha (1770-1836) (cf. MOYER, 1969, p. 35-51). Em 1803, Reicha publicou um "*Practische Beispiele*" descrevendo modelos de formas e, nos volumes do "*Traité de Melodie*" (1814 e 1832)

> empregou a palavra "*dessin*" [desenho] para indicar a menor unidade de construção (equivalente ao *inciso*, "*Einschnitt*") que combinado em cadeia forma uma *idée*; dois ou três *"desenhos"* constituem um *rythme* [...], que repetido ou multiplicado (o segundo *rythme* de um par foi chamado de *compagnon,* companheiro) produz o *période*. Uma composição constituída de *périodes* é uma *coupe*: com dois ou três *périodes* é uma *petite coupe binaire* ou *ternaire*, com duas ou três *parties*, cada qual compreendendo alguns *périodes*, é uma *grande coupe binaire* ou *ternaire*. O *dessin* é pontuado por *quart de cadence*, o *rythme* por uma *demi-cadence* (semicadência), o *période* por uma *trois-quartes de cadence* (se houver *ritornello*) ou por uma *cadence parfaite*.
>
> [Reicha também sublinha o valor da *symétrie*]: 'Uma boa melodia... necessita (1) estar dividida em segmentos equivalentes e iguais [*membres, Glied*]; (2) ter suas unidades formando pontos de repouso [*repos*] mais ou menos fortes localizados em distâncias iguais, i.e., simetricamente colocados. Reicha propõe um esquema de oito compassos e comenta: "A simetria existe porque (1) cada divisão possui dois compassos; (2) após cada divisão há um repouso que separa uma da outra; (3) todas as divisões são iguais dentro do esquema; (4) os pontos de repouso, ou cadências, estão colocados a distâncias iguais – isto é: o repouso mais fraco ocorre no segundo e no sexto compassos, o mais forte no quarto e no oitavo: em resumo, há neste esquema um plano regular, e é somente isto que fixa a atenção" (BENT, 1987, p. 15-17).

No prefácio ao seu "*Traité de Melodie*", Reicha observa que "na música se passa algo comparável ao que ocorre na geometria: na primeira é necessário provar tudo com exemplos musicais, e na segunda com figuras geométricas". Assim – da mesma maneira como um Schoenberg faz aproximadamente cem anos depois no "Fundamentos da composição musical" – Reicha firma seus argumentos na análise (segmentação e discussão) de fragmentos de música de compositores de alto prestígio da época (Haydn. Mozart, Cimarosa, Sacchoni, Zingarelli, Piccini). A partir das reproduções e comentários de Bent (1987, p.18), Fisher (1992, p. 39) e Moreno (2000, p. 148-151), a FIG. 4.19 traz a célebre "*décomposition"* que Reicha propõe para o tema inicial (compassos 1 a 8) do *finale* do *Quarteto de Cordas* em Sib-maior, K. 458, "A Caça", de Mozart.

FIG. 4.19 - A "*décomposition*" de um "período de 8 compassos" de Mozart proposta por Reicha no "*Traité de Mélodie*"



Aqui já se pode abrir um parêntese para notar que, nesta viragem *do clássico para o romântico*, os *templates* subjacentes, proporcionais e simétricos descritos por autores como Riepel, Koch e Reicha, *grosso modo*, já são os mesmos que garantem aquela "naturalidade" dos *estandardizados* "períodos de oito compassos" (FIG. 4.19) que Adorno – escrevendo "*Über Jazz*" em 1936 sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler – reconheceu na *música popular* que fazia dançar as metrópoles no mundo do pós-guerra.

> [Na *Jazz dance* e seus sub-estilos, *cakewalk*, *ragtime, charleston*, *shimmy*, *black botton, etc.*] em todas estas sincopações, que em peças virtuosas se dão as vezes como descomunalmente complexas, o metro subjacente se conserva com máximo rigor [...]. Desse modo, pois, especialmente na "grande rítmica", a simetria se respeita plenamente. O período de oito compassos, mais ainda, já o semiperíodo de quatro compassos [o "*membre*" de Reicha] se mantém incólumemente vigentes. Ao qual correspondem igualmente simples relações de simetria harmônicas e melódicas, classificadas segundo sua semicadência ou sua cadência final (ADORNO, 2008, p. 84).

É consabido, conforme observa Gatti, que este ensaio "Sobre *Jazz*" de Adorno (2009) foi escrito "como resposta" ao célebre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIM, 1975, p. 9-34), datado de 1935-1936, do sociólogo Walter Benjamim (1892-1940)

> O ensaio ["Sobre *Jazz*" de Adorno] deveria ser lido como a contrapartida positiva àquelas críticas – a parte negativa – ao texto de Benjamin. O "positivo" de Adorno, porém, não corresponde necessariamente ao esforço de descobrir no *jazz* subsídios para uma compreensão mais acurada da arte contemporânea. Ele indica, bem ao contrário, o desmascaramento daqueles elementos regressivos da cultura de massa que Benjamin não teria notado em sua avaliação do cinema. Nos termos em que Adorno apresenta seu trabalho: Trata-se de um completo veredicto sobre o *jazz*, na medida em que seus elementos, sobretudo os progressivos (aparência da montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução perante a produção), são mostrados, na verdade, como fachada de elementos reacionários. "Acredito que fui bem sucedido em decifrar o jazz e identificar sua função social" [diz Adorno] (GATTI, 2008, p. 256).
>
> Uma rápida contextualização é necessária [...]. Neste ensaio de 1936, o termo "*jazz*" não designa a música norte-americana de origem negra, mas fenômenos especificamente alemães, observados por ele desde o início da República de Weimar. No contexto marcado pelo isolamento cultural e econômico da Alemanha nos primeiros anos após o fim da I Guerra ([nesta época] a penetração e a recepção do *jazz* americano na Alemanha eram bastante rarefeitas. Nenhum músico de *jazz* visitou o país antes de 1924. [...] a indústria fonográfica norte-americana só começou a exportar para a Alemanha a partir de meados da década de 1920 [...]) o *jazz* se desenvolve ali pela introdução do ali pela introdução do ritmo sincopado do *ragtime* [...] em gêneros de música comercial herdados da Alemanha Guilhermina, como a banda militar e a *Radaukapelle*, um gênero de música de salão vienense, anterior a I Guerra. É a partir da relação entre esses dois estilos que Adorno classificará o *jazz*, em certo momento, como uma união de marcha e música de salão. ([A compreensão de Adorno deste *ragtime*] permanece no nível dos manuais dos anos 1920 na Alemanha, que traziam exercícios para ensinar a sincopar melodias do repertório tradicional, as quais deveriam permanecer reconhecíveis por trás do ritmo alterado. Mesmo na consideração de sua forma de execução, Adorno permanece no que era corrente na época, avaliando a improvisação pelo esquema reproduzido pelos músicos da época a partir de manuais de improvisação bastante difundidos).
>
> A base do *jazz* alemão, porém, era dada por outra formação musical também já existente, originária da Europa Central, a *orquestra de salão* conduzida por um violinista, o *Stehgeiger*, a qual, por já possuir uma tradição de improvisação, se adequava bem à maquiagem de "banda de jazz", entrando com sucesso no mercado da música comercial dos anos 1920. Muitas das figuras proeminentes do *jazz* alemão do

início da década de 1920 também vinham desta tradição, a ponto de a figura do violinista de origem húngara ou eslávica incorporar para o público o estereótipo do típico músico de *jazz*. A modificação mais importante ocorreu em meados da década de 1920, quando as *big bands* americanas, notadamente aquelas lideradas por músicos brancos como Paul Whiteman, começaram a ter maior penetração na Alemanha, introduzindo o estilo do *jazz* sinfônico na música da República de Weimar e deixando duas marcas importantes: a consideração do arranjador como um músico tão importante quanto o compositor e a elevação do jazz a música de concerto (GATTI, 2008, p. 258-259).

Fechando o parêntese e voltando ao século XIX. Um próximo e imponente capítulo que se destaca nessa curva crítica é a, já referida, contribuição do compositor e pedagogo alemão Adolf Bernhard Marx (1795-1866), um autor "de quem Schoenberg disse que aprendeu muito" (CARPENTER e NEFF, 2006, p. 17). No que tange aos domínios da *forma musical*, importa notar que este *vínculo* entre o ideário de A. B. Marx e as concepções de Schoenberg (cf. DUDEQUE, 2005a, p. 15-32), permite conjecturar que, em alguma medida e ao menos indiretamente, o ideário de A. B. Marx pode ter chegado até Adorno via o círculo de influência que Schoenberg exercia em Viena nas décadas 1910 e 1920. Lembrando que, em Viena em 1925, Adorno estudava música com alguns dos mais célebres discípulos de Schoenberg: Alban Berg (1885-1935) e Eduard Steuermann (1892-1964) de quem Adorno se tornou amigo por toda a vida (cf. ADORNO, 2009, p. 333-339); e convivia também com músicos como Anton Webern (1883-1945) e Rudolf Kolisch (1896-1978), outros célebres personagens do círculo schoenberguiano (cf. PUCCI, 2003, p. 378-379). Entrementes, é sabido que A. B. Marx foi um dos mais influentes teóricos do século XIX e, como já mostrou Moyer (1969, p. 69-243), seu ideário repercute em diversos autores austros-alemães que escreveram sobre os assuntos da *formas musicais* na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XIX (autores como: August Reismann, Ludwig Bussler, Johann Christian Lobe, Ernst Friedrich Richter, Benedict Widmann, Arrey von Dommer, Salomon Jadassohn, Hugo Riemann, Wilhelm Fischer, Heinrich Schenker, Kurt Westphal, Rudolf von Tobel, Hans Mersmann, etc.). Assim (como se nota ainda hoje), as fontes da *abordagem orgânica da forma musical* se alastraram, germinaram, fazendo notar seu raio de ação em praticamente todos os setores da teoria musical.

Adolf Bernhard Marx, em seus muitos escritos (cf. BENT, 2004, p. 213-237; BURNHAM, 1996; FELD, 2005; MARX, 1997 e 1837–47; WASON, 2006, p. 63-64) – em destaque nas citações a seguir, o tratado "*Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*" (aproximadamente: *instrução em composição musical, prático-teórica*) publicado em quatro volumes entre 1837 e 1847; e o ensaio "*Die Form in Der Musik*" (aproximadamente: *a forma da música*) publicado em 1856 –, defende uma concepção consideravelmente menos ingênua do que aquela taxativamente prescrita por teóricos como Czerny.

> Para A. B. Marx, "o número de formas é ilimitado [...] e não existem leis ditando terminantemente qual é a forma que uma composição específica deve ter" [...]. Forma é "a maneira pela qual o conteúdo de uma obra – a concepção, o sentimento, a idéia do compositor – adquire sua configuração exterior". Um termo mais adequado seria, no entender de Marx: "a externalização do conteúdo". Contudo, o aprendiz de composição não pode dominar seu ofício contando somente com *inspiração* e *idéia*, necessita de modelos previamente compostos como um estágio intermediário no caminho em direção à composição livre [autoral, autônoma]. Neste sentido, "é possível *derivar* certas *formas principais*, e também alguns compostos, ou *formas compostas*, obtidas da combinação ou variação destas formas; e somente através da criação de tais distinções se torna possível compreender e controlar a imensurável variedade das matrizes [formais] de moldes [*Gestalten*]". Para Marx, "forma" era quase sinônimo de "inteiro (*Ganzes*)".
>
> "Toda obra de arte deve ter sua forma. Para cada obra de arte é necessário um começo e um fim, daí a sua extensão. Feita de diferentes maneiras e com diferentes tipos e número de seções. Existem tantas formas quantas são as obras de arte".
>
> Marx admite similaridades entre as formas e as peças [entre modelos e obras de arte], mas nega veementemente que as formas sejam [...] "rotinas" através das quais os compositores executam seu trabalho. Não é possível realmente separar conteúdo e forma. Ainda assim, a similaridade aparente sugere que "deve haver alguma base lógica subjacente a estes moldes, algum conceito de significação mais abrangente, de maior força e duração". Desta maneira Marx nega "forma" como "convenção" propondo uma base epistemológica para a matéria. Formas são padrões abstraídos de práticas passadas, mais do que prescrições conscientes; elas representam princípios de organização profundamente arraigados que a análise musical descobre (BENT, 1987, p. 28).

Para Dudeque, o ideário de A. B. Marx aproxima-se das concepções estético-organicistas de Goethe,

> Marx enfatizava a importância de um motivo básico a partir do qual todo o material temático restante deveria ser derivado. Esta visão orgânica [...] da forma musical têm sua origem nos escritos de Goethe [...]. Basicamente, a idéia contempla que inúmeras formas de vida são metamorfoses de um número limitado de arquétipos; neste caso, cada arquétipo gera um grupo de animais ou de plantas. Esta visão holística da evolução de organismos influenciou Marx, que talvez tenha sido um dos primeiros teóricos a adotá-la de forma explícita em seus escritos [...]. Marx entendia que o pensamento musical inicial deveria ser o motivo. Assim, reivindicava que o "motivo é a configuração primária [*Urgestalt*] de tudo que é musical" ["*Die Form in der Musik*", 1856]. Esta e outras noções semelhantes evoluíram para uma abordagem orgânica da forma musical (DUDEQUE, 2003, p. 43-44).

Para Bent, A. B. Marx foi um autor "completamente consciente das bases filosóficas" de sua teoria que se nutriu também das concepções de pensadores como Schlegel e Pestalozzi:

> [Schlegel defendia que] sob a obra de arte conscientemente moldada deve existir uma inconscientemente moldada obra da natureza. Natureza "é uma inteligência [... e deve ser entendida] não como uma massa de produtos e sim como uma [força] em si mesmo producente". Informado da filosofia romântica dos seus dias, A. B. Marx acreditava na originalidade do artista, no gênio como um dom ou talento especial, no importantíssimo desenvolvimento [germinação, florescimento] da "*idea*" [a "semente"], em regras como algo que existe para ser quebrado. Marx foi também influenciado pela perspectiva do educador suíço Heirich Pestalozzi (1746-1827), que via a lei do desenvolvimento do homem como essencialmente "orgânica" – não como uma combinação de circunstâncias, mas como um processo de crescimento interno. Todos os processos têm um "ponto de partida", eles germinam e crescem, e em todos os pontos são harmoniosos e completos. Naquele "ponto de partida" Marx colocou o *Motif*, uma pequena unidade de duas ou mais notas que servem de "semente ou broto da frase a partir dos quais ela cresce" (BENT, 1987, p. 29).

Posto esta mínima contextualização, é possível voltar ao ensaio "*On popular music*" de 1941 e, recortando mais algumas passagens, sublinhar traços deste culto legado da "abordagem orgânica da forma musical" no "ponto de escuta" adorniano. Passagens como: "seria absurdo negar" que as "fórmulas melódicas" e "certos padrões" existem na "música séria", "mas sua função é de ordem diferente" daquela força *estandardizadora* que domina a composição *"Tin Pan Alley"*. Na "boa música séria", o "sentido musical" não está pré-assegurado por tais "fórmulas" e "padrões". Os "elementos" estão "organizados por uma totalidade musical única", unificada, "da qual derivam a sua particular significação" em um tipo de processo comparável ao que ocorre "com uma palavra" comum que, numa poesia, "deriva a sua significação a partir da totalidade do poema" (ADORNO e SIMPSON 1986, p. 131).

Entre os diversos observadores, teóricos e comentaristas simpatizantes da música de "*Jazz*", há um considerável consenso de que as "duas formas convencionais do *Jazz*" são "a canção de 32 compassos e a forma *blues* de doze compassos" (SCHULLER, 1970, p. 47). No âmbito deste consenso, *o valor morfológico das harmonias* (como diria Riemann), ou *as funções estruturais da harmonia* (como diria Schoenberg), ou ainda, os *planos tonais* se movimentam no interior de alguns *templates* (*modelos*, *gabaritos*, *padrões*, *esquemas* ou *suportes*) formais dados como *preferidos* e *mais freqüentes* que são minimamente esboçados nas figuras seguintes. Estes esboços são claramente insuficientes para enquadrar toda e qualquer "música popular", mas em nosso estudo são *templates* determinantes, posto que, *grosso modo*, quando na esfera da *jazz theory* tratamos de "harmonia *da* música popular" estamos lidando, em boa medida, com uma *harmonia estandardizada*, uma harmonia "*Tin Pan Alley*" tal como *esta* foi (e continua sendo) relida, interpretada, reinventada (ou "re-harmonizada" como se diz) pelos *jazzmen*. Tal *teoria da harmonia* – subordinada ao *repertório, cultura e conteúdo programático* do esquema "*Tin Pan Alley*" – está previamente "confinada dentro das paredes" (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 123) destes *templates* formais conhecidos por termos como "*jazz tune forms*", "*road maps*", "*prototypes"*, etc.

Para uma discussão geral sobre a noção de *forma* (nomenclatura e *templates*) no campo da *jazz theory* algumas referências são: Berliner (1994, p. 63-94), Boling e Coker (1993, p. 71-89), Coker (1964, p. 85-115), Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 87-101), Martin (1996), Schuller (1970, p. 43-57) e Zinsser (2001, p. 37-47). Sobre "a forma das canções" na "música bossa-novista", cf. Santos (2006, p.128-130).

A seguir, as descrições e comentários dos quatro *templates* para *frases de oito compassos* (FIG. 4.20) baseiam-se, principalmente, nas explanações de Schoenberg (1991, p. 47-105), Kühn (2003, p. 69-89) e Meyer (2000, p. 86-92; 344-386) que são autores que estudam o emprego destes *pequenos formatos* na música européia das épocas pré-clássica, clássica e romântica, tendo a frase beethoveniana de oito compassos como um marco de referência. A idéia dos "formatos híbridos" decorre das normalizações propostas por autores como Caplin (1998, p. 59-70), Goetschius (1904, p. 78) e Kühn (2003, p. 77-79). Outros trabalhos do campo erudito que revisam estes *oito compassos* nos segmentos temáticos do repertório europeu são: Almada (2009b), Bas (1957, p. 51-107), Goetschius (1904, p. 69-82), Green (1979, p. 6-72), Kohs (1976, p. 37-87), Kostka e Payne (2004, p. 323-326), Ratner (1980, p. 33-216; 1992, p. 133-185), Riemann (1943, p. 13-147), Stein (1979, p. 22-54) e Zamacois (1985, p. 9-51).

Assim como ocorre, *grosso modo*, na música de concerto clássico-romântica, também no *songbook* "*Tin Pan Alley*" esses *templates* (FIG. 4.20) se destinam ao papel retórico-discursivo expositivo (cf. FORTE, 1995, p. 36-41; PEASE, 2003, p. 37-41 e 49). Ou seja, tais modelos são empregados na construção do segmento "A" das formas "AABA" ou "ABAC" (cf. FIGURAS 4.23 e 4.25). Alguns *standards* empregam uma ou outra destas fórmulas dobrando o número de compassos: os *incisos* de 2 compassos passam para 4, os *semiperíodos* de 4 compassos passam para 8, os *períodos* de 8 para 16. Deste modo, considerando o *ritornello*, em certos casos estes *cardápios* se prestam também para a *manufaturação* completa da canção de 32 compassos. Em outros caso as seções "A" dos *standards* não seguem nenhum destes *templates*. Para considerações a respeito do emprego destes *pequenos formatos* no *Choro* ver Almada (2006), e na música de Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim ver Tiné (2001).

FIG. 4.20 - Descrição esquemática de *templates* para a seção expositiva, quatro *modelos-padrões* para a construção dos oito compassos da seção A

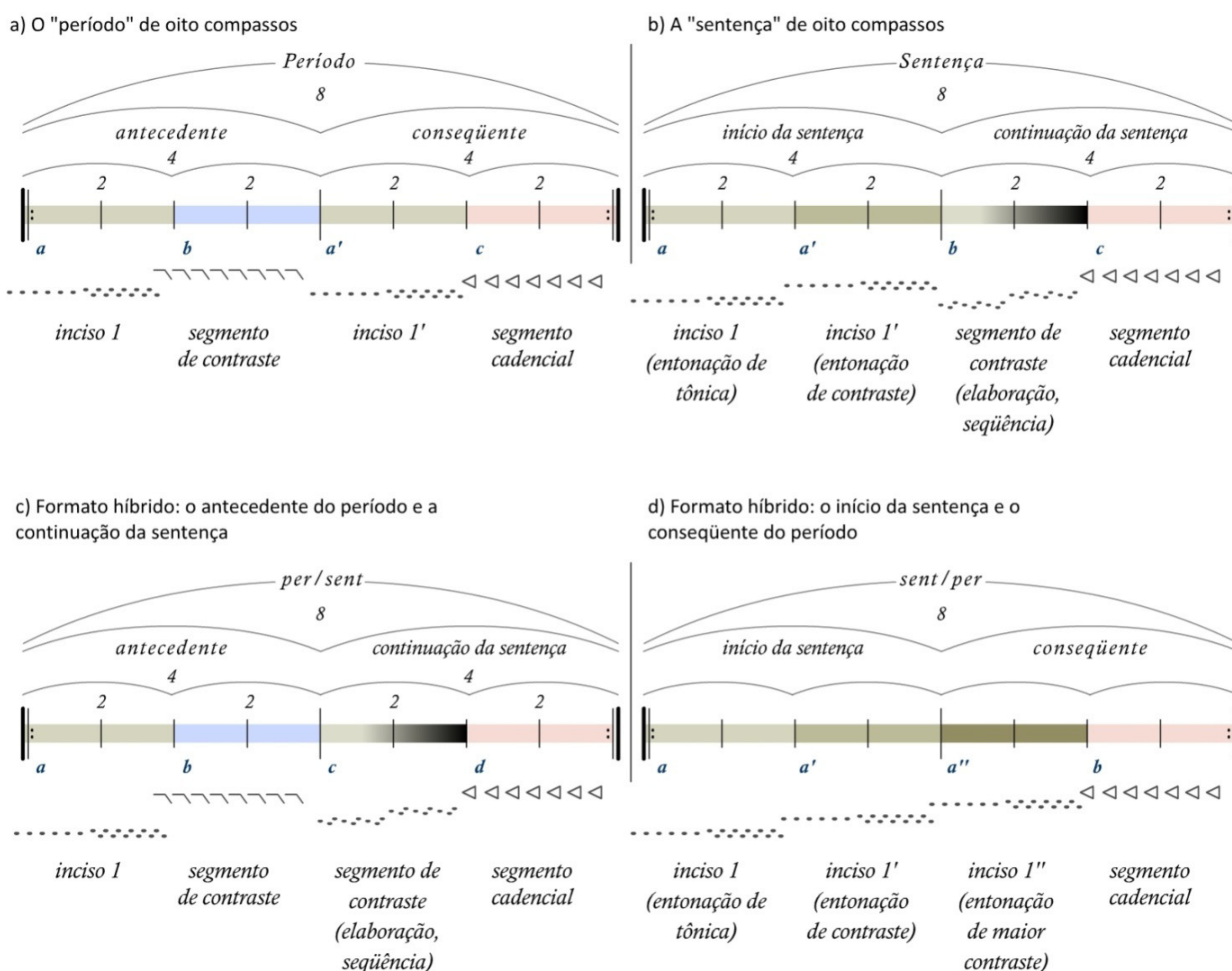


FIG. 4.21 - Seções "A" em *standards* que podem representar a ocorrência de modelos padrões

Com estes poucos fragmentos (FIG. 4.21) importa ressalvar que, tais "tipos ideais" são (sempre foram) construtos abstratos, insuficientes, estão historicamente associados a uma imagem muito genérica do momento clássico vienense e jamais deixaram de sofrer transformações, deformações, aceitações parciais e rejeições mesmo no campo da música culta da Europa. A descrição destes "fundamentos", como se sabe (postos os esforços dos tantos teóricos supracitados), requer pesadas empreitadas críticas, analíticas e levantamentos em repertórios consideráveis.

Na música popular do século XX, os fatores de diversificação são inúmeros. Além dos "pré-clássicos" e dos "clássicos", será preciso levar em conta os imensos sucessos das invencionices temático-fraseológicas da geração pós-Beethoven, as *diluições* disso tudo em um registro romântico-popular que gerou uma espécie de *morfologia coloquial* (uma sorte de *forma-informal*) na qual os mais variados

gêneros e estilos, confusamente amalgamados com formantes diversas, estão em comutação constante. Além de tais cultismos mais históricos, as motivações fraseológico-estruturais dessa música contemporânea que chamamos de "popular" incluem também as estimulantes *licenciosidades* e *indisciplinas* que marcam a sua própria época e lugar, *a voga iconoclasta* colocada em pauta no turno das vanguardas (os "ismos" da primeira metade do século XX, etc.), a *voga contraventora* (*revolucionária*, *contracultural*, etc.) colocada em pauta pelas convulsões sócio-políticas de um mundo pós-guerra, etc. Em suma, assim como ocorre com a harmonia, as réguas e compassos dessa *morfologia tonal* devem ser tanto *consideradas* quanto *relativizadas* na apreciação da música que nos cerca.

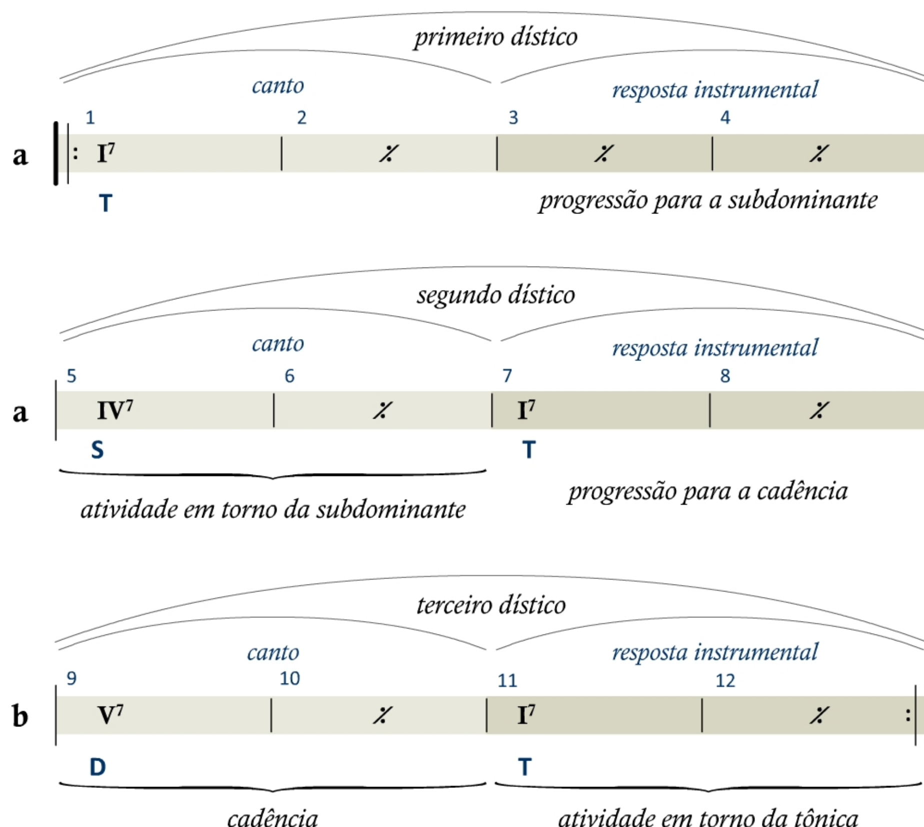
Dando continuidade a esta breve descrição dos *templates* populares que pré-agrupam estas chamadas "frases de quatro compassos" (ROSEN, 2000, p. 361), é difícil exagerar a estima que a *jazz culture* tem pelo *Blues*, gênero e forma de canção que consigo carrega as marcas da *individualização* e da *secularização* das práticas religiosas afro-cristãs norte-americanas (cf. RAMSEY, 2003, p. 44-75) e que já foi emblematicamente descrito como "o coração do *jazz*" (HOBSBAWM, 2009, p. 65):

> O *Blues* não é um estilo ou uma fase do *Jazz*, mas um substrato permanente de todos os estilos; não é todo o *Jazz*, mas é o seu núcleo. [...] o momento em que o *Blues* deixar de fazer parte do *Jazz* será o momento em que o *Jazz*, como o conhecemos, deixará de existir. [...] O grande revolucionário Charlie Parker observou, no último dia de sua vida conturbada, que "é uma pena ver que muitos dos jovens músicos que estão começando a aparecer não conhecem ou se esqueceram dos seus fundamentos: o *Blues*". "É a base do *Jazz*", disse ele (HOBSBAWM, 2009, p. 125).

Com isso, as variantes (formais, harmônicas, escalares, melódicas, estilísticas, etc.) da música *Blues* são inúmeras, impossíveis de serem precisamente fixadas em qualquer esquema. Ainda assim, a *jazz theory* tem por hábito descrever um *template* de referência, um modelo ideal e sumário de um "*Blues* de doze compassos" que, em linhas gerais, se aproxima da descrição que se apresenta na FIG. 4.22 (cf. BERLINER, 1994, p. 516 e 538-540; BELLEST e MALSON, 1989, p. 38-48; BOLING e COKER, 1993, p. 87-88; HOBSBAWM, 2009, p. 126-135; JACQUES, 2009, p. 72; JAFFE, 1995, p. 35-45; LEVINE, 1995, p. 219-236; MARTIN, 1996, p. 11, 99-109; NETTLES, 1987b, p. 51-64; NETTLES e GRAF, 1997, p. 101-109; RAMSEY, 2003, p. 44-75). Importa notar que a teoria de escola norte-americana, mais recentemente, passou a encampar a chamada "*Blues form*" em seu programa morfológico (cf. KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 331-332; TUREK, 1996, p. 472-475).

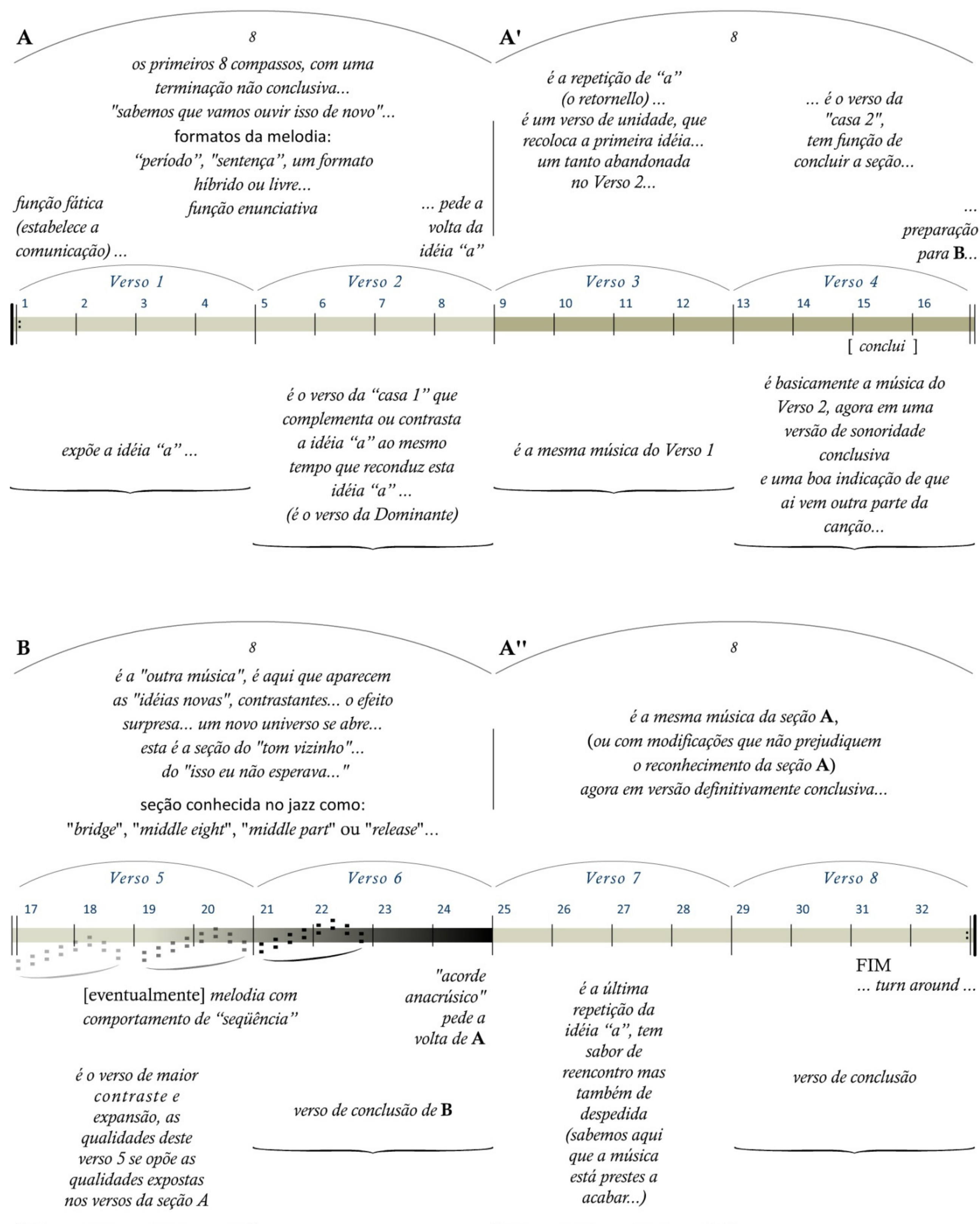
FIG. 4.22

O *template* "*Blues form*", ou uma descrição idealizada da forma "*Blues* de 12 compassos"



Ao lado da *Blues form* a outra das "duas formas principais usadas pelo *Jazz*" é a "balada" que "geralmente segue o padrão de 32 compassos" (HOBSBAWM, 2009, p. 51). As FIG. 4.23, FIG. 4.24 e FIG. 4.25, trazem algo da arrumação interna destes 32 compassos.

FIG. 4.23 - Descrição esquemática do *template* **AABA** para a canção de 32 compassos



A primeira (FIG. 4.23), mostra o célebre esquema de quatro segmentos de 8 compassos "AABA" (ou "‖: A :‖ B A ‖") tantas vezes descrito, comentado e exemplificado nos textos da *jazz theory* (cf. BANFIELD, 1998, p. 310; COOKE e HORN, 2002, 120-121; FORTE, 1995, p. 36-51; FRANCIS, 2000, p. 274-275; GUEST, 1996a, p. 62-66; JACQUES, 2009, p. 17; LEPPERT, 2002, p. 338; LEVINE, 1995, p. 383-400; PEASE, 2003, p. 111-163; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 127-130; JAFFE, 1995, p. 47-49).

No *template* "AABA" algumas combinações harmônicas padronizadas para a "seção B" (as chamadas "*Classic Bridge*") são conhecidas por gírias especializados no mundo do *jazz*: "*Sears Roebuck Bridge*" (o ciclo de dominantes, tipo "**V7→V7→V7→V7**...") e "*Montgomery Ward Bridge*" (a típica tonicização para o **IV** grau), cf. Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 50-57) e Boling e Coker (1993, p. 83 e 84). Estes rótulos fazem menção a duas poderosas redes de lojas de departamentos (estabelecimento de grande porte, geralmente com várias filiais – até 1992 a rede *Sears* mantinha lojas no Brasil – em que são vendidas mercadorias diversas e de utilidade mais ou menos durável como, p.ex., artigos para casa, objetos decorativos, roupas, brinquedos, produtos de beleza etc. e, por vezes, produtos comestíveis, etc. HOUAISS). E a irônica brincadeira comparando a "seção B" dos *standards* com essa *comercialização em massa de produtos manufaturados em série* reflete algo da auto-consciência que os próprios atores desta música mostram possuir das qualidades e finalidades daquilo que estão produzindo e vendendo. Para comentários específicos sobre a "seção contrastante" na "Pequena forma ternária" (i.e., o "B" no *template* AABA), no *Minueto* e no *Scherzo* em repertório clássico-romântico europeu ver Schoenberg (1991, p. 152-156, 175-176, 185-188). Sobre "a típica tonicização para o IV grau" ver Bas (1957, p. 160-163).

No campo da teoria erudita este imemorável *template* (ou formato *standard* "AABA") é conhecido por termos como: "forma canção", "forma *Lied*", "*Lied* ternário" – o termo em língua germânica, *Lied* (plural, *Lieder*), equivalente ao termo "canção" e é corrente em língua portuguesa – "pequena forma ternária", "pequeno tipo ternário", "*the simple 'closed' 3-part form*", "forma ternária de canção", "forma canção de três partes", etc. E aqui também a forma está descrita, comentada e exemplificada por diversos autores (cf. BAS,1957, p. 171-176; CADWALLADER e GAGNÉ, 1998, p. 251-302; CAPLIN, 1998, p. 71-82; DAVIE, 1966, p. 39-49; FORTE e GILBERT, 2003, p. 226-231; GOETSCHIUS, 1904, p. 89-114; 1915, p. 94-128; GREEN, 1979, p. 129-152; KOHS, 1976, p. 107-110; KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 326-329; KÜHN, 2003, p. 81-93, 183-195, 203-208; LOPES-GRAÇA, 1984, p. 195-204 ; RATNER (1992, p. 252-267); RIEMANN, 1943, p. 155-206; ROSEN, 1987, p. 29-82; SALZER, 1990, p. 251-259; SCHOENBERG, 1991, p. 151-168, 173-200; SEINCMAN, 2001, p. 48-73; STEIN, 1979, p.69-78; TUREK, 1996, p. 137-143 ; ZAMACOIS, 1985, p. 50-52, 184-188, 191-196). Note-se que, nestas referências de escola, o *template* "AABA" não aparece tão somente como uma "forma canção" independente, mas também como uma *formante* (uma parte) de *formas musicais compostas* como o *minueto*, o *scherzo* (formas por vezes chamadas de "formas musicais com *trio*"), o *rondó*, o *tema com variações*, etc.

A segunda modelização (FIG.4.24) descreve uma espécie de momento culminante do mesmo *template* "AABA". Aqui é como se o fenômeno da "padronização" sublinhado por críticos como Adorno e Simpson atingisse um resultado descomedidamente abusivo: pois agora, além de pré-determinar de uma maneira geral a ordem, tamanho e natureza das seções formais, o modelo-padrão chega ao cúmulo de pré-fixar literalmente toda a seqüência de acordes (e muitas vezes a própria tonalidade) do *standard*.

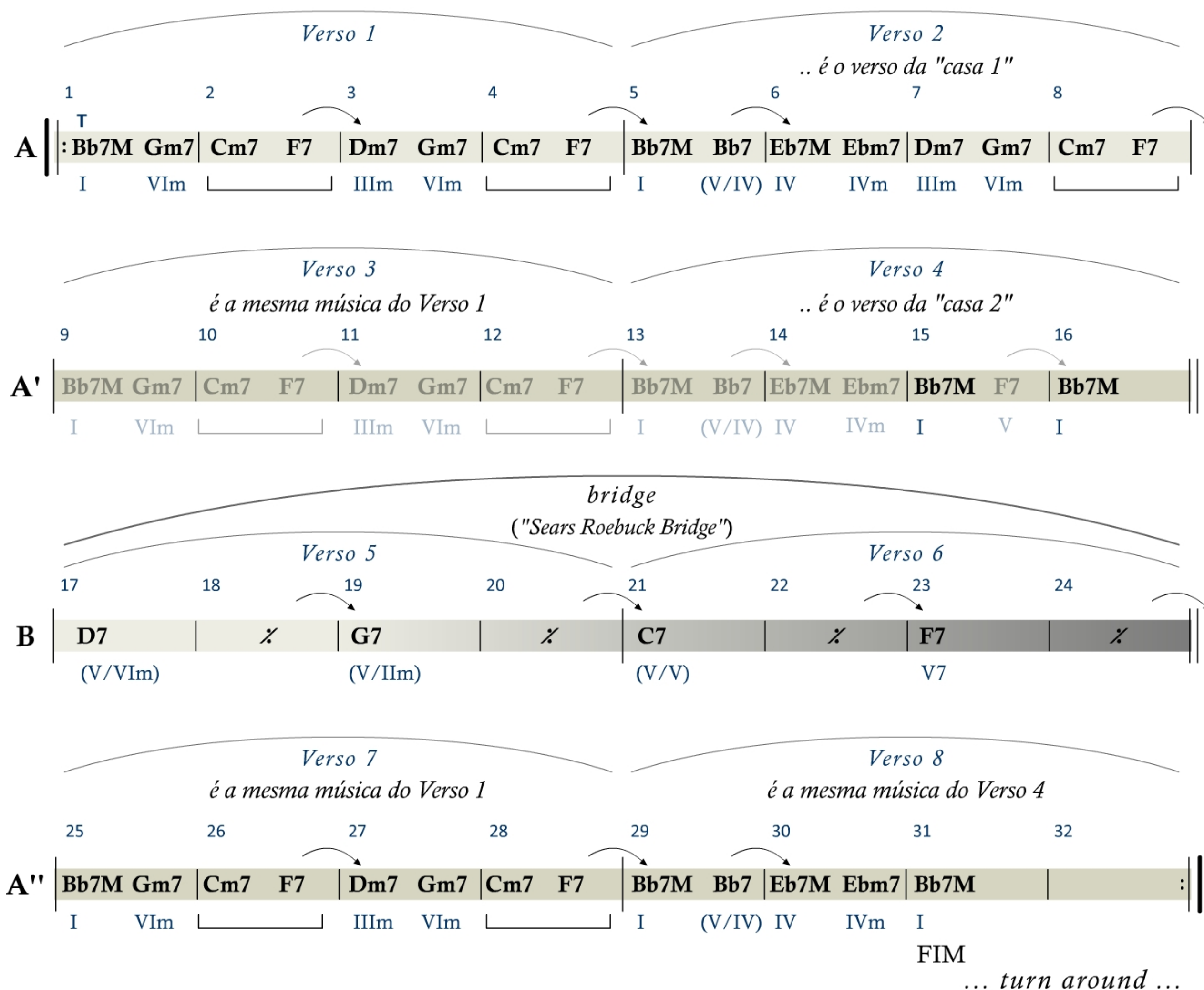
Este rígido *template* harmônico-formal é de suma importância para a história do *jazz*, pois se tornou uma espécie de emblema de um denso processo de negociações que, por maneirismo, exacerbação e exagero, pouco a pouco, foi escancarando as tensões entre a cena *jazz* e a cena "*Tin Pan Alley*" chegando a alcançar a possibilidade de uma *jazz composition* independente. Isto é, a efetivação de outra forma de *composição popular*, mais e mais desvinculada das soluções previamente dadas pelo repertório *standard.* Um processo de libertação, de diluição da padronização que, paradoxalmente, no início, se pautou justamente por uma espécie de *rígida obediência*, pela repetição desmedida aos ditames formais e harmônicos de uma canção-padrão escolhida para ser "variada" (re-composta) até a exaustão.

A canção-padrão eleita, como se sabe, foi "*I Got Rhythm*" composta para o musical "*Girl Crazy*" de 1930 por George Gershwin. Entre os finais da década de 1930 e os finais da década de 1950, essa "*I Got Rhythm*" se converteu no célebre *template* "*I Got Rhythm*", também conhecido como "*anatole*" nas

vertentes francesas da *jazz theory* (cf. BARASNEVICIUS, 2009, p. 66-68; BERLINER, 1994, p. 76-82; BELLEST e MALSON, 1989, p. 38-48; BOLING e COKER, 1993, p.71-89; JACQUES, 2009, p. 244; JAFFE, 1995, p. 149-162; LEVINE, 1995, p. 237-244; PEASE, 2003, p. 127-128). Sabatella comenta:

> A música "*I Got Rhythm*", de George Gershwin é a fonte de uma das progressões harmônicas mais populares da era do *bebop* [...]. Esta forma é chamada pelos músicos de *jazz* simplesmente de *progressão Rhythm* ["*Rhythm changes*", uma maneira abreviada de dizer "*chord changes of I Got Rhythm*"]. Como acontece com a progressão de *blues*, há muitas variações possíveis sobre a progressão *Rhythm*. A maioria das músicas baseadas na progressão *Rhythm* é tocada no tom Sib-maior, e em andamentos muito rápidos, geralmente bem acima de 200 pulsações por minuto. Estas músicas têm a forma AABA de 32 compassos, [e uma descrição *default* da sua progressão de acordes se vê na FIG. 4.24] (SABATELLA, 2005).

FIG. 4.24 - Descrição do *template* harmônico-formal conhecido como "*rhythm changes*"



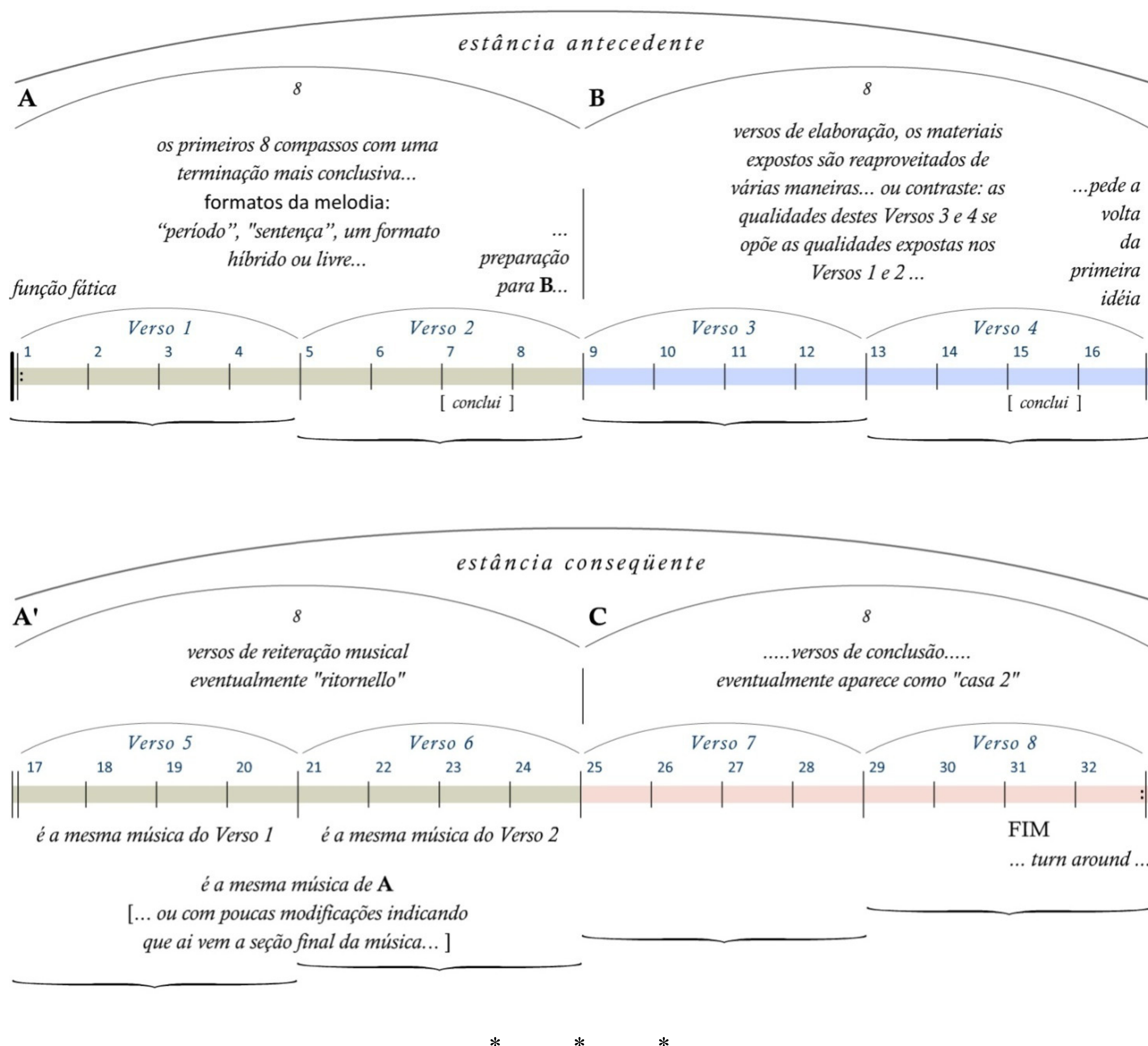
São vários os personagens que contribuíram com este processo de cumulação re-inventando versões da "*Rhythm changes*". Alguns títulos célebres são: "*Jumpin at the Woodside*" de Count Basie (1939), "*Lester Leaps*" de Lester Young (1939), "*Cottontail*" de Duke Ellington e Jon Hendricks (1940), "*Good Bait* de Tadd Dameron e Dizzy Gillespie (1944), "*Straighten Up and Fly Right*" de Nat King Cole e Irvind Mills (1944), "*Salt Peanuts*" de Dizzy Gillespie (1947), "*Oleo*" de Sonny Rollins (1954), "*Room 608*" de Horace Silver (c. 1955), "*Chippie*" de Ornette Coleman (c. 1958), "*The Theme*" de Miles Davis (1956), "*Rhythm-A-Ning*" de Thelonious Monk (c.1957), etc.

Entrementes, marcando sobremaneira a história do *Bebop*, um nome que se destaca aqui é o de Charlie Parker (1920-1955), *jazzman* que – como mostra Martin (1996, p. 41-70) – com suas tantas

transcriações sobre o *formato,* consagrou a fórmula "*Rhythm changes*" em obras como: "*Anthropology*" (com Dizzy Gillespie, 1945), "*Moose the Mooche*" (1946), "*Chasin The Bird*" (c. 1947), "*Dexterity*" (1947), "*Steeplechase*" (1948), "*An Oscar For Treadwell*" (c. 1950), "*Celerity*" (c. 1950), "*The Street Beat (Rifftide)*"(1950), etc. Assim, dado que parte importante do vocabulário moderno da *improvisação jazzística* se desenvolveu sobre este "esqueleto", o *template* "*Rhythm changes*" (sensivelmente descontextualizado do cenário de tensões que produziu este fenômeno) converteu-se em uma espécie de rotina técnica obrigatória para os que aspiram adquirir as habilidades necessárias ao ofício do improvisador de *jazz*.

Contando com as referências supracitadas, o último *template* predileto que aparece aqui (FIG. 4.25) descreve a variante "ABAC" (por vezes esquematizada como "ABAB"). Como já se observou, os segmentos neste tipo de arrumação interna dos 32 compassos se assemelham aos segmentos dos *modelos* para a construção das estruturas de oito compassos (FIG. 4.20), multiplicando-se por dois cada uma das unidades (i.e., os segmentos de 2 compassos passam para 4, os de 4 para 8, e os de 8 para 16) gerando o que poderia ser chamado de "quadra" ou "oitava ao dobro". Note-se que, em linhas gerais, a descrição "ABAC" amostrada na FIG. 4.25 corresponde ao arcabouço do "periodo (abac)" amostrado na FIG. 4.20.

FIG. 4.25 - Descrição esquemática do *template* **ABAC** *para a canção de 32 compassos*



*   *   *

[5] Análises da influente canção "*Night and Day*" de Cole Porter podem ser estudas em Forte (1993), Shaftel (1999) e Strunk (1999). Para sublinhar a consolidação desta cultura do emprego do acorde meio diminuto na função subdominante, vale notar que, o traço da sofisticação *jazz* associada ao "**#IVm**$^{7(b5)}$" de Cole Porter – ou, mais precisamente, ao clichê "**#IVm**$^{7(b5)}$ que, *no lugar de* um **IV7M**, se faz seguir por **IVm6**" – foi estereotipadamente empregado (com outros maneirismos) para sinalizar a influência do *jazz* na conhecida canção de Carlos Lyra (cf. SANTOS, 2006, p. 88-97).

FIG. 4.26 - O acorde **#IVm**$^{7(b5)}$ como subdominante na canção "Influência do *Jazz*" de Carlos Lyra, 1963

E o re-bo - la - do ca-dê? Não tem mais Ca-dê o tal gin - ga-doqueme - xecoma gen - te coi-ta-do-do meu
C6 Gm7 C7 F#m7(b5) Fm6
[F7M]
C: I #IVm7(b5) IVm6

sam-ba mu-dou de re - pen - teIn - flu - ên - cia do *jazz*
C6/E Ebº Dm7 G7 C6 A7
I (V7/V) I (V/IIm7)
[D7]

* * *

[6] O caso da FIG. 4.2a (i.e., o acorde **#IVm**$^{7(b5, 9)}$ pertencente ao âmbito tonal de **Am:**, escala melódica), será tratado no próximo tópico.

* * *

[7] Mesmo exigindo um esforço de transposição, vale notar que os graus **bII7M**$_{(Np)}$ e **IIm7**$^{(b5)}$ (aqui na área tonal de **Em**:) são precisamente os mesmos dois graus da função subdominante que, como vimos na FIG. 3.11, ambientam os compassos iniciais do primeiro movimento do *Quarteto das dissonâncias* de Mozart, datado, *d*e 1785. Em Dó-maior temos **F7M** (ou **Am**^{6Np}) e **F#m7**$^{(b5)}$ (ou **Am**^{6}) na área tonal de **Em:**. Enquanto que Mozart explora a diferença expressiva entre **Ab** (ou **Cm**^{6Np}) e **Am7**$^{(b5)}$ (ou **Cm**^{6}) na área tonal de **G:**.

* * *

[8] Sobre o uso do **#IVm7**$^{(b5)}$ como grau da função subdominante em *terminações plagais* ver os exemplos de *coda* que aparecem na FIG. 3.12.

* * *

[9] A ENVIESADA ARTICULAÇÃO "DOMINANTE DA DOMINANTE → SUBDOMINANTE". Este conjunto de notas (*Dó-lídio*, *Ré-mixolídio*, etc.) possui ainda outro emprego, outra espécie de neologismo variante que se observa na solução cadencial "**II(7)→IV**" (p. ex.; a sucessão **D7→F** na tonalidade de Dó-maior). Grosso modo, pode-se dizer que este tipo de solução cadencial está associada aos estilos relacionados com a *black music* (*soul*, *Motown*, etc.), com o *gospel*, com a cultura *blues* (*country blues, rhythm'n'blues, rockabilly, rock'n'roll, rock, jump blues, Chicago blues, blues rock, rhythm'n'blues britânico*, *british invasion*, etc.), ou com a cena *pop* em geral (*dance pop*, *bubblegum*, *power pop*, *reggae*, etc.), cf. Shuker (1999). No entanto, procurando evitar vínculos demasiadamente exclusivos entre determinadas escolhas de acordes e certos rótulos estilísticos, os casos a seguir foram recolhidos em outros repertórios.

A FIG. 4.27 aproxima ocorrências em parte distintas e em parte realmente similares, já que nelas vamos ouvir uma “dominante da dominante” (um **V7** de **V**) que, atipicamente, *misteriosamente* – como diz o verso de Gilberto Gil (FIG. 4.27b) – *abandonando* sua rota de resolução mais previsível e usual em favor de um trajeto “até que nem tanto esotérico assim”, se faz seguir por uma “subdominante” (**IV**^{6} ou **IVm**^{6}) e o esperado “dominante” (o **V** grau que foi preparado) não se apresenta (ou não se apresenta imediatamente, ou não se apresenta de maneira explícita, etc.).

FIG. 4.27 - Ocorrências da articulação “dominante da dominante” → “subdominante”

a) Uma passagem do “Gracioso”, choro de Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955) gravado pelo autor no início da década de 1950 (cf. TINÉ, 2001, p. 73-78).

b) Versos de “Esotérico”, Gilberto Gil (canção que já aparece no LP “Doces Bárbaros” de 1976 e que foi regravada por Gilberto Gil, em Ré-maior e com a sua emblemática frase de baixo, no álbum “Um Banda Um” de 1982).

c) Verso de “Seduzir”, Djavan (canção que dá título ao álbum “Seduzir” de 1980).

Considerando as distâncias e resguardando diferenças de época, de gênero e estilo (e com isso, as diferenças de enarmonia, inversão, notas auxiliares, instrumentação, etc.), talvez não seja um despropósito aproximar este tipo de solução que encontramos em certa música popular do século XX com soluções harmônicas, funcionalmente similares, que podemos ouvir em passagens da música culta germânica do século XIX.

Na FIG. 4.28 estão esquematicamente representados dois casos influentes nos quais podemos notar a fórmula: uma configuração peculiar do "**V7** de **V**" que antecede determinada "subdominante" que, por seu turno, anuncia a chegada em uma tônica.

FIG. 4.28 - A articulação "dominante da dominante → subdominante" em passagens da música de Wagner e Brahms

a) Os últimos compassos da ópera "*Tristan und Isolde*" de Wagner (composta entre 1857 e 1859)

morendo **rallent.**
pp *pp*

C#9/B Em6/B B

B: (V/V) IVm6 I

b) Os primeiros compassos da *Sinfonia* n. 1, em Dó-menor, op. 68 de Brahms (composta entre 1862 e 1876)

Un poco sostenuto
f *espr. e legato*
f *legato*
f *pesante*

Cm Cm7 Cº Fm6 Cm

Cm: Im (V/V) IVm6 Im
[D7]

* * *

[10] A hipótese atribuída ao jornalista, crítico e pesquisador musical brasileiro José Ramos Tinhorão (1928-) que aponta a "similaridade por plágio ou por empréstimo de procedimentos" da introdução da canção "*Night and Day*" (1932) de Cole Porter no "Samba de uma Nota Só" (1952) de Tom Jobim e Newton Mendonça foi problematizada e analisada por Santos (2008). Cf. Tatit (1996, p. 166) e Merhy (2001, p. 74-75 e 95). Algumas das engenhosas "reinvenções" (apropriações, citações, homenagens, paráfrases, etc.) que Jobim teria feito a partir de obras do repertório de concerto (composições de Chopin, Villa-Lobos, Satie, Debussy) são indicadas em Tiné (2001, p. 136-137 e 173-177). Outras "reinvenções" jobinianas (de diversas naturezas) podem ser apreciadas também no ensaio de Chaves (2007) sobre a canção "Matita Perê".

* * *

[11] Apesar da FIG. 4.5 só mostrar três versos, note-se que "Águas de Março" pode ser tocada com livres permutações entre **F#m7**$^{(b5)}$, **Am**^{6} e **D7** no 3º compasso de praticamente todos os versos.

*   *   *

[12] Cf. a discussão proposta por Schenker (1990, p. 139-140), já em 1906, sobre a fragilidade teórica e a riqueza artística dessa "*Melodische Molltonart*" (*escala menor melódica*).

*   *   *

[13] Preliminarmente podemos dizer que, nesta tendência da *jazz theory*, tal "autonomia" diz respeito ao fato de que (em **Am:**), a nota **sol#** não atua *sempre* ou *necessariamente* como *nota sensível*. E a nota **fá#** não caminha *sempre* e *necessariamente* para **sol#**. Assim, tais notas são entendidas como alturas que pertencem ao "diatonismo" e não como "acidentes ocorrentes" que, "imprescindivelmente" devem obediência a "trajetos obrigatórios" (SCHOENBERG, 2001b, p. 156-159).

Dessa maneira, legitimadas, **fá#** e **sol#** são empregadas como notas constitutivas das tétrades (como 1, 3, 5 e/ou 7) e/ou como tensões disponíveis (#5, #11, 9, 7M em acordes menores, etc.). Em outros termos: estamos numa *tonalidade* de *Lá-menor* em que, *naturalizadas*, as notas **fá#** e **sol#** gozam dos mesmos direitos e deveres que notas como **lá**, **dó** ou **mi**. Contudo, como veremos adiante, os usos artísticos da chamada "*jazz melodic minor scale*" expandem consideravelmente os termos deste enunciado provisório.

Sobre este tipo de entendimento da escala menor melódica na *jazz theory* e/ou na música popular em geral sou grato aos ensinamentos do músico e professor Leonardo Corrêa Garcia. Alguns estudos (alguns já mencionados) que abordam a matéria nesta perspectiva são: Boling (1993, p. 46-49), Chediak (1986, p. 347), Jaffe (1996, p. 85-86), Levine (1989, p. 68-75; 1995, p. 55-77), Mock (1998), Rawlins e Bahha (2005, p.22) e Sabatella (2005, cf. o tópico "Harmonia da Escala menor melódica"). Em Herrera (1995, p. 112-113) e La Cerda (1984, p. 56-63) podemos observar a vigência do referencial tradicional no campo da *jazz theory*. No artigo de Workman (2006) podemos ter uma idéia do alastramento da sonoridade *menor melódica* em vários mundos da música popular.

O cruzamento de tais referenciais importa, pois mostra que, nos mundos da música popular, os *valores recentes* (de inovação, criatividade, originalidade, etc.) interatuam com *valores tonais tradicionais* (na teoria, na nomenclatura e na *prática*). A aplicação da *escala menor harmônica* segundo parâmetros tonais conhecidos desde os tempos pós-renascentistas produz determinado *efeito tonal*, e a distorção artística desses valores históricos produz outro resultado que, possivelmente, não seria igualmente eficiente se, supostamente, perdêssemos totalmente os vínculos (nossa memória sonoro-afetiva) com os usos tradicionais da tonalidade harmônica. Vai daí que, o programa de estudo da música popular não pode cuidar exclusivamente do que é novo.

*   *   *

[14] No âmbito *tradicional* ou *clássico* (cf. FIG. 1.14) podemos dizer que, a 6ª e a 7ª notas da escala menor (em Lá-menor as notas **fá#** e **sol#**) não "são", elas "estão". Ou seja, tais notas não são fixas, imóveis e independentes, são sim valores relacionais, ou relativos: são notas móveis (**fá↔fá#** e **sol↔sol#)** que, seguindo prescrições conhecidas, assumem comportamentos específicos conforme a situação melódico-harmônica que se apresenta. Referências (já mencionadas no Capítulo 1) sobre o entendimento tradicional dos usos e funções naturais, melódicas e harmônicas da 6ª e 7ª notas da escala menor, são: Abromont e Montalembert (2001, p. 93-95), Benjamin (1986, p. 27-28), Bernstein (1992, p. 26-27), Dudeque (1997a, p. 60-75; 1997b; 2005a, p. 24-28), La Motte (1993, p. 68-79), Platzer (2001, p. 203), Sessions (1951, p. 61-64) e Schoenberg (2001a, p. 78-87; 2001b, p. 156-159; 2004, p. 36-37).

*   *   *

[15] Na *jazz theory*, por razões um tanto ufanistas, insiste-se em dizer que todo "**IV7**" é um "**IV7 Blues**" numa franca homenagem a esse importante gênero da cultura popular norte americana. Contudo, o **IV7** decorrente da alteração da 6ª nota da escala menor melódica pertence ao vocabulário tonal desde seus primórdios. É

fácil observar que, de um modo geral no campo tradicional, os eventos harmônicos decorrentes deste acidente ocorrente não são propriamente considerados como *acordes* (ou *graus*) auto-suficientes, como já vimos, as variantes *escala menor harmônica* e *escala menor mel*ódica não são propriamente geradoras de campos harmônicos. A *sexta maior* na tonalidade menor (nota **lá natural** no tom de Dó-menor), na condução de vozes formal, é *uma nota* com obrigação certa (pré-*sensível*) e não uma suposta *terça maior* que, como nota constitutiva do acorde, possuiria total autonomia de uma *nota real*.

Conforme o estudo de Barce (1978, p. 10-11), para enfrentar a crescente autonomia deste **IV7** de função subdominante (ou pré-dominante), Riemann propôs o termo "sexta dórica" para a sexta maior (**dó-lá natural**) que, na tonalidade menor, toma lugar da sexta menor natural (**dó-láb**) transformando em acorde *perfeito* menor com sétima o **II** grau do modo menor (**Dm7** que, naturalmente, em Dó-menor, seria **Dm**$^{7(b5)}$) e, em acorde maior o **IV** grau deste mesmo modo menor (**F7** que, naturalmente, em Dó-menor, seria **Fm**^{7}).

* * *

16 Os nomes das notas foram grafados aqui conforme Levine. O provocativo "**dób**" que aqui *disfarça* a "terça" de **G7**, evidentemente, visa favorecer a localização mnemônica de uma escala de *Láb-menor melódica* que, enarmonicamente, carrega consigo todas as tensões (**b9, #9, b5** e **b13**) de uma escala de *Sol alterada*.

* * *

17 PARADOXO DO EXCESSO. O estudo de Silke Kapp (2004) cuida dos *excessos* como uma questão estética e filosófica a partir da leitura de textos eruditos do pensamento centro-europeu sobre as artes dos séculos XVII e XVIII. Nesse estudo, Kapp discute o que chama de "paradoxo do excesso", conceito apropriado aqui nesta problematização da opção estilístico-musical, contemporânea e popular, pela "excedência" dissonante.

A frase "não basta serem belos os acordes" é uma paráfrase ao verso em epígrafe no estudo de Kapp: "*Non satis est pulchra esse poemata*: *dulcia sunto et quocumque volent animum auditoris agunto*" – "*não basta serem belos os poemas*: *devem emocionar e conduzir a alma do ouvinte aonde quiserem* ". Verso da célebre "*Ars Poetica*" de Horácio (65 a.C.-8 a.C.) na qual o poeta latino já indicava que "a obediência às regras não seria suficiente para que a poesia de fato seduzisse o seu público" (KAPP, 2004, p. 26).

> Mas o que são *excessos*? Exceder significa ultrapassar um limite natural, legal ou convencional, seja no sentido da superação, seja no do satisfatório, podendo, por isso, incrementar a satisfação tanto quanto revertê-la. A excedência opõe-se à moderação, à frugalidade, à parcimônia, ao comedimento; dela pode resultar exaltação ou fadiga. Excessos são qualidades não necessárias e muito menos universais. Eles são, como o próprio nome diz, aspectos contrários a "uma harmonia regrada de todas as partes de um conjunto, de modo que nada se possa acrescentar, retirar ou alterar sem torná-lo pior" [o já citado *dictum* atribuído ao humanista, arquiteto e teórico italiano Leon Battista Alberti (1404-1472)]. Assim, a primeira característica dos excessos estéticos é a sua exclusão da categoria do belo, quando compreendida como proporção, adequação ou perfeição moral [que, na teoria musical, se traduz em termos como "acorde", "tríade", "maior", "menor", "natural", "perfeito" e "justo"] (KAPP, 2004, p. 24).

Então, e paradoxalmente, para a *estética da excedência*: uma coisa só será *bela* se não for *bela*! Um acorde só será mesmo acorde ("*belo e perfeito*") se não for totalmente consonante (belo e perfeito). As "distorções, dissonâncias, assimetrias, desordens e desproporções" que *enfeiam* as harmonias perfeitas e caracterizam a intenção *excessiva*, quando "incrementam", ou "provocam", são recursos artísticos que "caracterizam muito mais a experiência estética do que a consonância, a simetria, a ordem e a proporção que não conseguem encantar".

Se, racional e comedida, a harmonia perfeita e lógica "não desperta o ânimo", o tenso estiramento causado por *distorções* um tanto ilógicas (ou de lógica não aparente), como as *desordens* provocadas pelas harmonias da *menor melódica,* "assalta [o ânimo] sem possibilidade de retorno à consciência e a um modo *racional* de ver o objeto".

* * *

[18] "Polifônicas" no sentido um tanto metafórico que o filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Adorno (1903-1969) usou o termo. Novamente aqui a intenção é sublinhar o *desvalor do Dó-maior*, (o emblema do *belo, justo, puro, natural*, *racional* e *perfeito*) e logo realçar a decorrente valorização da *inteligência dissonante*, o "*organon* técnico da obra subjetiva", que se observa também nesse *campo* alheio: o mundo "desvinculado da tonalidade", o campo da "*Neuen Musik*". Neste texto – já parcialmente citado (na tradução de WAIZBORT, 2005, p. 198-199) no Capítulo 3 – Adorno fala de Beethoven "em sua última fase", de Brahms e Wagner, de Schoenberg e Berg e da *música nova*,

> O acorde individual [...] é reconhecido agora em sua polifonia própria. O meio para chegar a isso não é outro senão o meio extremo da subjetivação romântica: a dissonância. Quanto mais dissonante, quanto mais sons diferentes contêm entre si, mais "polifônico" [...]. O predomínio da dissonância parece destruir as relações racionais, "lógicas", da tonalidade, ou seja, as relações simples de acordes perfeitos; mas aqui a dissonância é ainda mais racional do que a consonância, já que mostra de maneira articulada, embora complexa, a relação dos sons nela presentes, ao invés de adquirir a unidade mediante um conjunto "homogêneo" [...] A dissonância e a necessidade estreitamente ligada a ela de formar as melodias com intervalos "dissonantes" são, contudo, os verdadeiros veículos do caráter documental da expressão (ADORNO, 2004, p.53-54).

> [Em nota de rodapé, Adorno acrescenta] As harmonias perfeitas são comparáveis às expressões ocasionais da linguagem e, mais ainda, como o dinheiro na economia. [...] A alegoria dramático-musical de Berg alude claramente a isso. Em *Wozzeck* (1917-22) como também em *Lulu* (1929-35) [duas óperas do compositor austríaco Alban Berg (1885-1935)] o acorde de dó maior aparece em passagens por demais desvinculadas da tonalidade, cada vez que se fala em dinheiro. O efeito é o de algo trivial e ao mesmo tempo superado. A moedinha do dó maior é denunciada como falsa (ADORNO, 2004, p. 53).

* * *

[19] Com uma série de fragmentos garimpados em obras de arte singularmente influentes como "*L'oiseau de feu*" (1909-10), "*Pétrouchka*" (1910-11) e "*Le sacre du printemps*" (1911-13), Tymoczko (2002) discute os usos que Stravisnky faz da "*escala menor melódica* (*sempre na forma ascendente*)" como um tipo escalar autônomo, uma espécie de modo diatônico *antigo* que, *reinventado*, é capaz de gerar acordes e linhas melódicas diatônicas desvinculadas da estrita funcionalidade tonal. E nesta discussão, em diversos momentos, Tymoczko faz referências aos entendimentos e termos que a *jazz theory* emprega ao lidar com a arte da "*jazz melodic minor scale*".

Mesmo que a discussão de Tymoczko possa, eventualmente, *sugestionar* correlações entre o uso jazzístico-popular deste recurso e os empregos pós-tonais observados em Stravisnky, é bom reiterar que, no caso do presente estudo, os *usos* e *entendimentos* limitam-se ao campo do *jazz* e da música popular e, principalmente, restringem-se ao âmbito da *funcionalidade harmônica*, disfarçada (*dissimulada*, *desfigurada*), porém sempre *tonal*. O foco aqui não é a "superação" taxativa da tonalidade, não é a *página virada*, e sim o tal "ocultar a convenção sem renunciar a ela", a permanente *reafirmação* do tonal que se nota em escolhas que, aparentemente, sugerem justamente a intenção de *dissolução* (cf. SCRUTON, 2010, p. 106-107, 111).

* * *

[20] As notas na pauta da FIG. 4.10b foram escritas sem qualquer enarmonia no tom de Réb-menor, daí a inflação de bemóis. Esta notação exagerada e poluída tem aqui um sentido expositivo, realçando o ambiente menor melódico como "dominante alterada" com o estranhamento causado por uma escrita rigorosamente exata. Em situações reais, sabemos que tais sons serão escritos com algumas devidas enarmonias.

* * *

[21] FÓRMULAS CONCISAS PARA A APLICAÇÃO DE ESCALAS MENORES MELÓDICAS. Este tipo de *generalização* permite um sem número de formulações variantes, de maneira que é preciso alguma atenção para reconhecer se o que está sendo *normalizado* é a mesma relação (com outros nomes, cifras e números) ou se estamos diante de um *recurso outro* que não este da *menor melódica* e os empregos das suas *versões* (dos seus *modos*). Os usos e funções da *menor melódica* são expressos em *fórmulas concisas* como as que aparecem na FIG. 4.29. Dadas como *práticas*, tais *fórmulas* possibilitam a obtenção imediata de aplicações consideravelmente sofisticadas. Consigo carregam a fragmentação do sistema, o divórcio dos vínculos, a hiper-especialização das funções, a sujeição da formação ao valor do uso, etc.

FIG. 4.29 - Fórmulas concisas para a aplicação de escalas menores melódicas segundo o tipo de acorde

designações usuais	Para o acorde tipo:	*empregar a escala menor melódica a partir da nota localizada*		outra maneira de expressar o emprego das tensões:
Dó-lídio #5 *Dó-lídio aumentado*	C7M(#11, #5)	*3ªm abaixo da fundamental do acorde* 9 (#11) (#5) 6 7M	*Lá-menor melódica*	*em situações diatônicas de "lídio" ou "jônico" emprega-se "lídio #5"*
Dó-dórico b9	C7sus4 (b9,13)	*um tom abaixo da fundamental do acorde* (b9) 11 13 7	*Sib-menor melódica*	*em situações diatônicas de "mixolídio" emprega-se "dórico b9"*
Dó-dórico 7M *Dó-maior b3*	Cm(MA7) ou Cm6	*na fundamental do acorde* 9 11 6 7M	*Dó-menor melódica*	*em situações diatônicas de "dórico" ou "eólio" emprega-se "dórico 7M"*
C-diminished whole tone scale *C-Ravel scale* *C-Pomeroy scale* *Dó-alterada* *Dó-superlócrio*	C7(alt)	*meio tom acima da fundamental do acorde* 1 (b9) (#9) 3 b5 (b13) 7	*Réb-menor melódica*	*em situações diatônicas de "mixolídio" ou "mixolídio (b9, b13)" emprega-se "alterada"*
Dó-lócrio 9 *Dó-lócrio #2*	Cm7(b5,9)	*3ªm acima da fundamental do acorde* 9 11	*Mib-menor melódica*	*em situações diatônicas de "lócrio" emprega-se "lócrio 9"*
Dó-mixolídio b13	C79(b13)	*4ª acima da fundamental do acorde* 9 (b13)	*Fá-menor melódica*	*em situações diatônicas de "mixolídio" emprega-se "mixolídio b13"*
Dó-lídio b7 *Dó-lídio dominante* *Dó-mixolídio #4*	C7(#11) V7 SubV7 [V7 = F#7(alt) — b5 — (b13) — 7 — 1 — (b9) — (#9) — 3]	*5ª acima da fundamental do acorde* 9 (#11) 13	*Sol-menor melódica*	*em situações diatônicas de "mixolídio" emprega-se "mixolídio #4"* *em situações diatônicas de "V7 (9, 13)" ou "V7 (b9,b13)" emprega-se "lídio b7" sobre um "SubV7"*

*   *   *

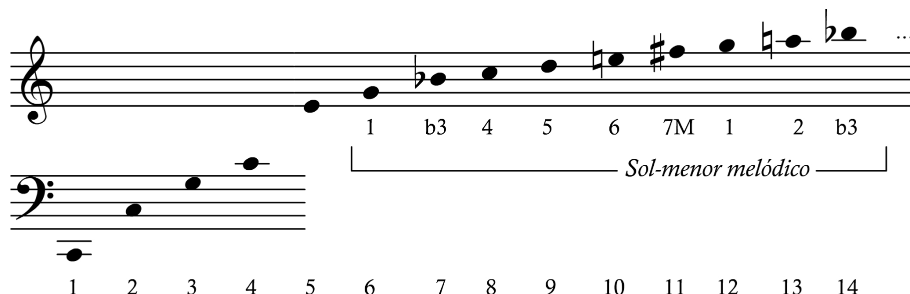
[22] DAS QUALIDADES MENSURÁVEIS DA ESCALA MENOR MELÓDICA E SEU GANHO ARTÍSTICO. Somam-se a estes traços de prestígio, memória, arte, história e hábito alguns aspectos *formalistas* que contribuem para o sucesso da *estratégia menor melódica*. Tais *aspectos* são traços "objetivos" (i.e., podem ser medidos e descritos numericamente), qualidades materiais que evidenciam a *semelhança* (mais ou menos parcial) que a *menor melódica* guarda para com outras "escalas" famosas da cultura tonal.

Lembrada nas argumentações de viés *evolutivo-naturalista*, uma *semelhança* notável é a que se observa entre a *menor melódica* e um segmento médio da chamada *escala acústica*: a supostamente *natural*, *eterna*, *incontestável, apriorística e universal* "série harmônica" dos músicos (i.e., não o *entendimento* rigorosamente físico ou matematicamente exato da tal *série*, mas sim a imagem devidamente *temperada* e de *senso comum* que os praticantes da cultura harmônico tonal pós-século XVIII guardam deste fenômeno acústico representado na FIG. 4.30).

Assim, a gama *menor melódica* está pré-autorizado por uma "lei que fala mais alto". Tocá-la é uma simples, honesta, sincera e necessária decorrência da convicção de que "quando nós, seres humanos, fazemos

música, estamos apenas puxando a corda da natureza" (SANTAELLA, 2001, p. 183). Conserva-se nesta bela e convincente comparação um *antigo* valor artístico (o da *mimesis*, a *imitação da natureza*, a *representação do real na arte*, a *recriação da verdade acústica*, etc.) ao qual se soma um valor *modernizante*, já que o que se *imita* aqui são harmônicos consideravelmente *mais altos* da série harmônica (dissonâncias *avançadas*, naturezas *evoluídas*, notas não tão básicas, puras ou perfeitas, sons não "tão clássicos").

FIG. 4.30 - O *mimetismo* do tipo *menor melódica* em relação a um segmento da *escala acústica* (série harmônica)

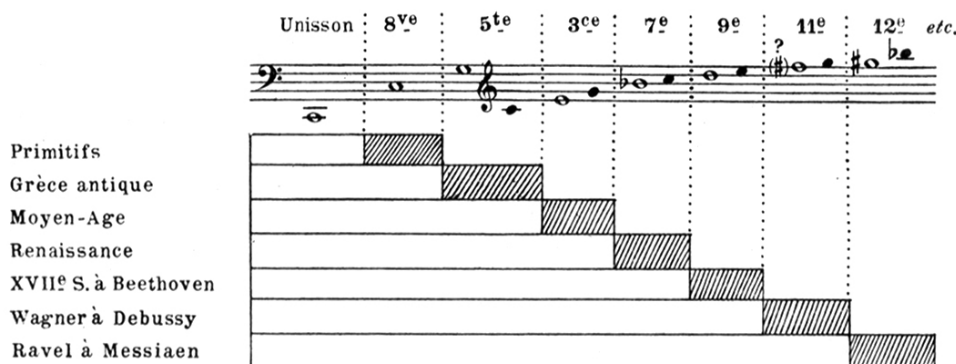


Tal *tese* de que "subir na série harmônica" (o "movimento para os harmônicos superiores") significa *evolução*, *progresso* ou avanço *artístico* – e "ganho moral", como coloca Anton Webern falando do "caminho para a música nova" nos idos de 1933 – foi defendida por muitos (cf. LERDAHL e JACKENDOFF, 2003, p. 322-323). E hoje – como podemos ver, p.ex., em Ficarelli (in BRISOLLA, 2006, p. 82) e Santaella (2001, p. 182-183) – a idéia de que "a história da música ocidental apresenta um alargamento constante do sentido harmônico e, com isso, um aumento da tolerância da sensibilidade auditiva para a dissonância" (SANTAELLA, 2001, p. 179), ou seja, a idéia de que a história da música pode ser contada como um "desenvolvimento cronológico das consonâncias" (CHAILLEY, 1947, p. 12), está entrelaçada aos entendimentos que temos do que, em música tonal e harmônica, é a *complexidade*, a *elaboração*, a *originalidade*, a *modernização*, etc.

> Uma nota é um complexo formado por um som fundamental e seus harmônicos. Houve um processo gradual, no qual a música explorou um após outro, cada nível desse material composto. Esse foi o caminho: fez-se recurso primeiro ao que estava mais próximo e depois ao que estava mais distante. [...] Cada vez que algo de excepcional foi dito, necessitou-se de muitos séculos para que as pessoas o assimilassem. Esse é o "ganho moral" (WEBERN, 1984, p. 34-35).

Conforme Nattiez, um influente trabalho no qual este tipo de argumento se faz "característico" é o *"Traité historique d'analyse musicale*" do musicólogo, compositor e professor francês Jacques Chailley (1910-1999): "Chailley baseia-se num princípio transcendente bem conhecido: os novos acordes que foram progressivamente admitidos como entidades, ou seja, segundo a sua concepção, como "consonâncias", corresponderiam ao desenvolvimento da ressonância natural. Donde o seu esquema [reproduzido na FIG. 4.31]" (NATTIEZ, 1984, p. 258-259). Cf. uma versão nacional em Oliveira e Oliveira (1978, p. 19).

FIG. 4.31 - O desenvolvimento cronológico das consonâncias, conforme Chailley (1947, p. 12)



As zonas em branco indicam as consonâncias definitivas, as zonas em cinza mostram as consonâncias de transição (CHAILLEY, 1947, p. 12).

Para contra-argumentar (como um "antídoto eficaz" contra este viés *evolutivo-naturalista*), Nattiez transcreve todo um parágrafo do "*Traité d'harmonie*" publicado entre 1927-30 pelo compositor, musicólogo, teórico e professor francês Charles Koechlin (1867-1950), donde se recorta o seguinte fragmento:

> Existe nesta evolução, uma lei geral e, de alguma maneira, científica? Muitos espíritos bem-pensantes o advogam; e, sobretudo, o desejam. De qualquer modo, a linguagem musical parece encaminhar-se do simples para o complexo. Alguns teóricos viram nessa marcha o reflexo do movimento dos harmônicos de um som. Existem, obviamente, certas coincidências entre esta teoria e a história. A quinta apareceu antes da terceira; a terceira antes da sétima da dominante e esta, antes da nona maior. Mas é necessário notar igualmente os acordes, cujas cronologias não são explicáveis pela seqüência dos harmônicos. O acorde perfeito menor [...] o acorde de dominante com nona menor [...] a quinta aumentada [...]. Em suma, existe evidentemente alguma analogia, algum paralelismo entre os intervalos da série dos harmônicos e aqueles que gradualmente foram admitidos pelo ouvido como susceptíveis de formarem acordes. Mas a concordância afigura-se-nos por demais incompleta, para que se possa ver aí uma "lei exata" (KOECHLIN apud NATTIEZ, 1984, p. 259).

Assinalado o contra-argumento, para as finalidades do presente estudo importa notar que o argumento evolucionista foi incorporado pelo campo da teoria da música popular. Assim, em seu texto sobre a "série harmônica", Guest elabora a seguinte consideração:

> A evolução do ouvido humano em sua história, bem como do ouvido do indivíduo no processo de amadurecimento, é marcada pela busca de novos estímulos em forma de dissonâncias. Essas dissonâncias, uma vez acostumadas e rotineiras, tornam-se consonâncias e plataformas para a busca de novas dissonâncias. Curiosamente, a ordem de aceitação das novas dissonâncias pelo ouvido humano no decorrer da sua história é exatamente a ordem dos intervalos tal como ocorrem na série harmônica, entre o som gerador e suas componentes (GUEST, 1996a, p. 102).

FIG. 4.32 - A ordem de aceitação das dissonâncias e a as gamas "lídio b7" e "menor melódica" como resultantes naturais deste fenômeno, a partir de Guest

a)
ordem de aparição das dissonâncias na série ...
os mesmos sons organizados em escalas:
1 8 5 3 ♭7 9 ♯11 13
"um acorde [rico, repousante, natural] feito com as primeiras 13 notas da série"

b) *Dó-lídio b7*
"... modo muito mais antigo e natural do que o modo maior"
1 9 3 ♯11 5 13 ♭7
(#11)
13
9
C7

c) *Sol-menor melódico*
5 13 ♭7 1 9 3 ♯11
1 9 ♭3 11 5 6 7M
pode ser expresso com as cifras:
(7M)
11
6
Gm 9

Atraindo algo desse "amadurecimento" ou "ganho moral" para o campo da *jazz theory*, Levine (1995, p. 57-58) argumenta que o ganho artístico (o *valor agregado* de *complexidade*, *elaboração*, *originalidade*, *modernização*, etc.) se deve ao fato de que a *menor melódica* possui uma sonoridade "completamente diferente da que se pode obter com o diatonismo convencional". Essa *diferença* resulta das suas singulares formações intervalares que soam de maneira "mais escura e mais exótica" e condicionam a criação e a percepção da música assim ambientada.

Para Levine, esta *qualidade* se auto-evidencia empiricamente quando comparamos, por meio de um *padrão de quartas,* os sons da gama de *Dó-menor melódica* com a de *Dó-maior* (FIG. 4.33). Trata-se de um experimento que nos induz a ouvir a *menor melódica* como uma espécie de *astucioso afastamento* do clássico *molde maior*. Molde referência ou arquetípico relativamente recente (pós-renascimento) que, como sabemos, ao lado da imemorial *série harmônica*, é um emblema sonoro-normativo – um "princípio transcendente" como diz Nattiez (1984) – da tradição *naturalista* ocidental, como re-afirma o já citado *dictum* de Max Weber sobre a "*Akkordhamonik*" (harmonia de acordes): "*o fundamento* [racional] *da sua moderna estrutura é a escala de dó maior"* (WEBER, 1995, p. 60).

Guardada a *astuciosa diferença de uma única nota*, a grande semelhança da *menor melódica* com a *escala maior* é percebida como uma característica "técnica" positiva que facilita a visualização, antecipação e previsão do próximo som, favorece a execução (no geral as *digitações* dessa escala, dos seus *modos* e *arpejos*, são mecanicamente *parecidas* com as digitações da escala maior) e também a *percepção*, o *solfejo* e a interação entre os músicos. Enquanto que o *avançado* padrão melódico de quartas é favorável para realçar as angulosidades intervalares e, com isso, reforçar o propósito de nos fazer ouvir a *menor melódica* como uma *imagem sonora distorcida,* e "nossa", da indesejada *perfeição* do diatonismo *natural* (e "deles").

Aqui, no *jazzologismo* de Levine, um argumento de ordem *quantitativa* e *técnica* (a menor melódica possui maior quantidade de *pontos críticos*, i.e., mais intervalos *não perfeitos*) – devidamente ancorado numa coleção de trechos musicais notáveis assinados por *jazzistas* de peso – sugestiona a associação dos próprios sons e gestos músico-instrumentais a um rico campo de oposições valorativas: de um lado o ambiente *menor melódico* (associado ao que é o *novo*, *diferente*, *criativo*, *avançado*, *sublime*, *intrincado*, *misturado*, a *superação*, o *outro*, a *atitude*, a *ascese moral*, etc.) e de outro o *diatonismo natural* (associado ao *antigo*, *usual*, *convencional*, *útil*, *belo, simplório, puro,* a *regra*, ao *mesmo*, ao *cômodo,* etc.).

FIG. 4.33 - Angulosidades quartais e a seqüência de quatro *tons inteiros* na escala menor melódica, conforme Levine

a) *Diatonismo natural*

Dó-maior

b) *Imagem diatônica distorcida pelas notas da menor melódica*

Dó-menor melódica

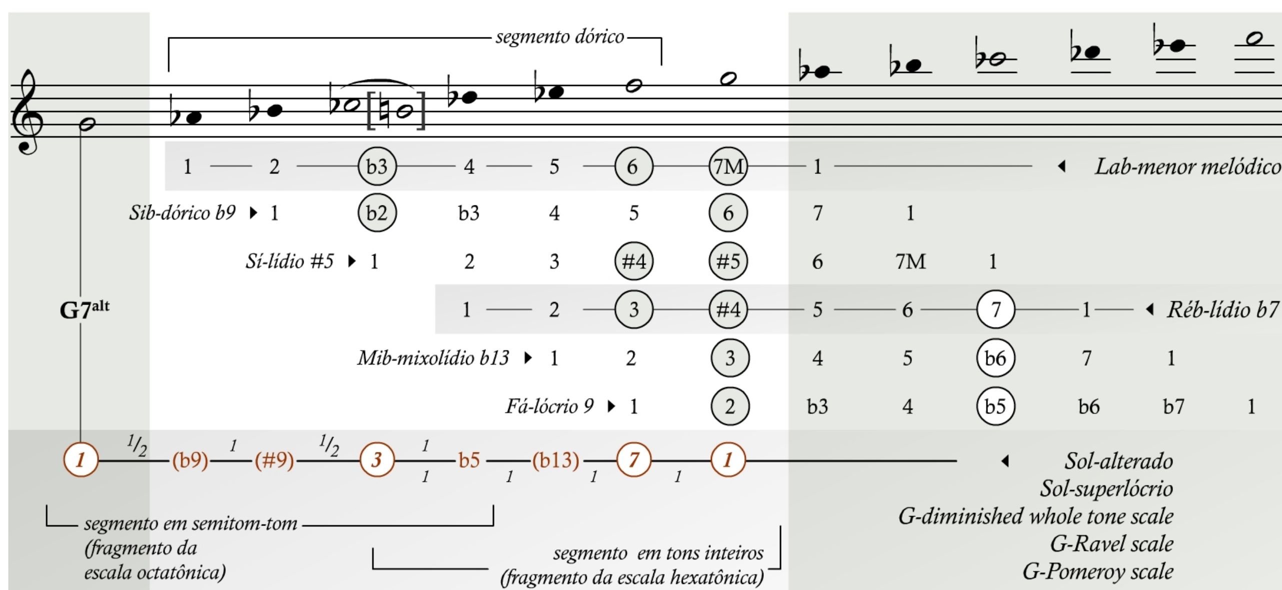
tons inteiros

Em função de outras *semelhanças* e *deslocamentos* (diferentes empregos), e de motivações contextuais diversas, a gama *menor melódica* recebe muitos *nomes* no campo da *jazz theory* nos obrigando a um esforço de *desambiguação permanente*. Já vimos alguns destes nomes. Os chamados seis modos da "menor melódica" (*dórico b9, lídio #5, lídio b7, mixolídio b13, lócrio 9* e *superlócrio*) referenciados e representados na FIG. 1.1. *Nomes* que apontam as semelhanças e diferenças estruturais em relação aos *modos* do diatonismo maior e, principalmente, indicam que, *deslocados para outros pontos do sistema*, esses re-arranjos da *menor melódica* vão se encaixando em vários tipos de acordes – e, como vamos vendo (FIG. 4.29), no campo da *jazz theory* se defende mesmo que *"todos" os tipos de acordes recebem encaixes específicos da menor melódica* – provocando, ao mesmo tempo, por um lado a *aparição* de *dissonâncias mais tensas* e desejadas e, por outro, a conveniente *desaparição* praticamente completa das indesejadas "notas evitadas". Conforme a relação acorde-função, as notas então "não evitadas" dessa gama surgem nas mais variadas subdivisões métricas e muitas delas, posicionadas no baixo, expandem sobremaneira a idéia que antes se tinha das possíveis *inversões* dos acordes (cf. FIG. 5.29).

No levantamento dos impactos que os modos da *menor melódica* podem provocar (FIG. 4.34), a *jazz theory* destaca algumas *semelhanças* como essenciais para as *estratégias de preparação*. Uma é a semelhança da *menor melódica* com o *modo lídio* que, modificado pela *diferença de uma única nota*, ganha o apelido mnemônico de "Lídio b7" (termo associado aos assuntos do "**SubV7**", da "*dominante substituta*", do "*acorde de sexta aumentada*", da "*dominante alterada*", da gama "*superlócrio*", etc., assuntos que vão se infiltrando aqui, mas que serão contemplados no Capítulo 5).

Outra *semelhança* (importante para *iniciados*) é a comparação com o *modo dórico* que, *também* pela *diferença de uma única nota*, por vezes, se *mistura*, se *confunde* ou mesmo *substitui* a *menor melódica* (num tipo de estratégia que se comenta na oportunidade da FIG. 4.35). Nesse conjunto de re-arranjos *diferentes* (para a mesma escala) o célebre "sétimo modo da menor melódica" se destaca por receber mais alguns *outros nomes* que procuram rememorar suas peculiaridades e funcionalidades. Nomes como: "escala alterada", "escala superlócrio", "*diminished whole tone scale*" ("escala diminuta e tons inteiros"), "*Ravel scale*" e "*Pomeroy scale*" (HAERLE, 1975, p. 30 e RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 33).

FIG. 4.34 - Termos e propriedades mensuráveis na escala-tipo *menor melódica*



O termo (mais reservado) "*Pomeroy scale*" é uma homenagem da comunidade jazzística ligada ao influente "*jazz educator*" Herb Pomeroy (Irving Herbert Pomeroy, 1930-2007):

> Professor do *Berklee College of Music* por 40 anos, Herb Pomeroy, músico trompetista que por várias vezes substituiu Cootie Williams na orquestra de Duke Ellington, foi titular das duas disciplinas criadas por ele com base na música de Duke Ellington: uma delas sobre a música de Duke Ellington e, a outra, a técnica de arranjo linear (*Line Writing*) (BARBOSA, 2004, p. 23).

Já o termo "*diminished whole tone scale*" (francamente *modernizador* e implicado vários recursos de preparação comentados adiante) decorre de uma determinada maneira de ver esta gama que, por vezes, a *jazz theory* prefere adotar. Tal rótulo mnemônico mostra que a *menor melódica* pode ser apreendida como um arranjo que combina dois segmentos parciais destas duas escalas: *"diminuta"* e "*tons inteiros".*

No caso da FIG. 4.34, um hipotético "**G7**^{alt}" que, tocando as notas da escala de "Lá bemol menor melódica", prepara o **I** grau de Dó-maior (ou Dó-menor), o segmento de escala *diminuta* "**sol-láb-sib-dób-réb**", i.e. "semitom+tom+semitom+tom", imita cinco das oito notas da célebre *escala octatônica*: um "*diatonismo*" idiomático perceptivelmente *apertado*, *premido*, que guarda uma expectativa de *distensão* associada ao *movimento de resolução*. O outro segmento, a singular seqüência de quatro *tons inteiros* "**si natural-réb-mib-fá-sol**", reproduz cinco notas da dita *escala simétrica hexatônica por tons inteiros*: um tipo de "*diatonismo*" literalmente *esticado* que, por analogia, se associa ao estiramento estético-expressivo que se almeja quando optamos pela *expansão tonal tortuosa*.

Essa oportuna combinação de qualidades opostas – o *premido* e o *estirado* – que se complementam está correlacionada com a oposição constitutiva comumente destacada nas definições escolares: a escala *menor melódica* combina traços distintivos da escala *maior* (a 6ª e a 7ª maiores) com a qualidade definidora da escala *menor* (a 3ª menor). Daí termos e expressões como "*minor-major mode*", "escala maior com a terça menor" para a dita *"escala menor bachiana*". Artisticamente, relativizando as eventuais insuficiências dos argumentos normalizadores, tais propriedades e memórias se combinam permitindo a enunciação de verdadeiras *metáforas poético-musicais*: permitindo ouvir e tocar acordes, arpejos e escalas *uns*, mediante sons que, arraigados, até então, caracterizavam acordes, arpejos e escalas *outros*. Por exemplo: tocar **G7** com arpejos anagramáticos de "**Abm6**", "**Bbm7**", "**B7M**$^{(\#5)}$", "**Db7**$^{(\#11)}$", "**Eb7**$^{(\#5)}$", "**Fm7**$^{(b5)}$" ou "**Gm7**$^{(b5)}$" (as chamadas "tétrades do campo harmônico da escala menor melódica" comentadas na FIG. 5.29).

O que se deseja realçar com a insistência nestas observações e figuras é uma das questões de fundo que perpassam todo o presente esforço de estudo e revisão: imersos nesse infindável universo de tantas concepções, valores, termos e recursos técnico-teóricos "arcaicos, residuais e emergentes" (WILLIAMS apud GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 198), encontrar meios para discernir se estamos ou não tratando com nomes diferentes uma mesma relação entre notas, acordes, escalas e funções se tornou uma urgente necessidade profissional.

* * *

[23] O critério usual para o estabelecimento desses nomes segue um raciocínio auto-explicativo. O termo lídio indica um modo maior com 7ª maior e com quarta aumentada (a #11ª, nota **f#** em **C:**, é a característica nota "lídio" que, nesta posição, corresponde a característica 6ª maior, nota **fá#** em Lá-menor melódica). O termo aumentado refere-se ao emprego da #5ª no modo maior (a nota **sol#** em **C:**), alteração característica que corresponde a 7ª maior, nota **sol#** em Lá-menor melódica. Daí a gama "**dó-ré-mi-fá#-sol#-lá-si"** ser chamada de "lídio aumentado" ou de "Lídio #5". Os demais termos seguem raciocínios análogos e não serão descritos aqui em forma de texto. Autores que empregam essa nomenclatura são referenciados nos comentários que antecedem as FIGURAS 1.10 e 7.12.

* * *

[24] Embora este não seja o lugar *combinado* para tratar destes meios de preparação, esta temática "dominante alterada e assuntos afins" se intromete aqui, mostrando que subdivisões pré-planejadas dos conteúdos, embora úteis e metodologicamente bem intencionadas, são mesmo ingênuas frente ao "quero tudo e quero agora" ("*I want it all and I want it now*" é título de uma exitosa canção gravada, em 1989, pelo grupo de rock inglês "*Queen*") que os estudos de música popular devem aprender a enfrentar. Note-se principalmente que essa "confusão" ou "assemelhança" dos papéis funcionais – "lugares de chegada" soando como estereotipados "meios de preparação" – é claramente uma escolha estilística da "música tortuosa", algo cultivado "de propósito". Aqui, na "comunidade epistêmica da artesanalidade dissonante" nenhum acorde é "essencialmente bom ou mal" (*essencialmente perfeito* ou *imperfeito*, *consonante* ou *dissonante*, *menor* ou

maior, *com trítono* ou *sem trítono*). Tais qualidades, propriedades e atributos não são características inerentes a um acorde concreto, são sim *capacidades de ação*: todo grau é capaz de um *desempenho expressivo funcional* circunstancial e eventual, e a ambiência menor melódica é uma fórmula *prática e rápida* para concretizar essa abstração em determinado campo estilístico.

* * *

[25] Por vezes estas aplicações mais *específicas* para a *função dominante* (FIG. 4.11) são descritas por meio de *fórmulas concisas* (como se vê também na FIG. 4.29). Tais como: para um acorde de **V7** (com *tensões* e *notas evitadas* diversas que devem ser avaliadas a cada caso) empregar a *escala menor melódica* que – a partir da *fundamental* deste **V7** – se encontra a distância de: *meio tom acima* (FIG. 4.11e); 3ª *menor acima* (FIG. 4.11f); *4ª justa acima* (FIG. 4.11g); *trítono* (FIG. 4.11h); *5ª justa acima* (FIG. 4.11i); *3ª maior abaixo* (FIG. 4.11j); *um tom abaixo* (FIG. 4.11k).

Em função dos tantos pequenos desajustes (notas "*inexplicáveis*" ou "*erradas*") que surgem com o uso destas escalas, Baxter (2002) chama estes *segmentos* (grupos de notas evitadas, tensões não disponíveis, notas não harmônicas, combinações não usais de tensões como **9** e (**#9**) ou (**b13**) e **13**, etc.) de "*rub*". Uma palavrinha da língua inglesa que tem conotações de *fricção, aspereza, falha, embaraço, obstáculo, esfregadura*, etc. *Qualidades* que, assim, passam a fazer parte de uma concepção do que seja *harmonia*.

* * *

[26] Aqui vai se enfatizando como uma mesma harmonia, um mesmo acorde (e o **V7** é um exemplo generoso), pode se fartar com tantas opções de *escalas menores melódicas*. Mais adiante (FIGURAS 5.29, 5.30, 5.31) invertendo este raciocínio, veremos como a partir de uma única *escala menor melódica* são gerados (por *inversão* e *reposicionamento* das notas da escala) diversos "acordes diferentes", o anagramático "campo harmônico da escala menor melódica".

Duas ressalvas. *Esquemas* assim (FIG. 4.11) podem nos *sugestionar* equivocadamente, dar a impressão que então, os músicos populares *escalam* esquemas rigorosos fazendo contas difíceis em *mapas prescritivos severos* e extremamente *coerentes*. De fato a complexidade do pensamento musical em música popular é impressionante, mas não segue estritamente ou tão somente esse tipo de racionalidade. O que ocorre é bem menos ingênuo. Esses quadros fictícios só refletem as limitações da descrição escrito-grafada de uma cultura de usos artísticos que é bem mais dinâmica, inteligente e interessante.

Nesta cultura da música popular de *artesanalidade dissonante*, essas tantas *menores melódicas* ainda se combinam, potencialmente, com outros incontáveis recursos (que também recebem fantásticas descrições técnico-teórico fictícias), mas essas combinações são muito mais sofisticadas e *indesenháveis* do que as que podemos tentar pré-definir, porque ocorrem de modo informal na real complexidade do registro coloquial.

Esquemas assim (ou mesmo textos como este) podem também sugerir que o que está sendo representado aqui é *novo*. Contudo, é sabido que, tanto no registro *escrito* (considerando a hiper-escritura da volumosa produção técnico-pedagógica da *jazz theory* que circula em vários meios) quanto no da *produção artística*, estes recursos são hoje amplamente conhecidos neste campo da música popular no qual, para alguns, são recursos já banalizados e com validade sensivelmente comprometida.

Essa impressão de *novidade* é diafásica. Ou seja, ela ocorre em função do fato de que algumas grandezas teóricas que transitam livremente por um mundo da música tonal, não transitam ao mesmo tempo (ou mesmo não vão nunca transitar) em outros mundos e, com muitos vice-versas, essa segregação de quando em quando pode causar a impressão de que esses lampejos de algo que não conhecemos (*não pudemos conhecer*) são supostamente *coisas novas*.

* * *

[27] Conforme Morrison (2002, p. 218), o próprio Scriabin usou o termo "*Pleroma*" para designar seu acorde (*akkord pleromï*). O vocábulo grego *Pleroma* é um termo complexo comum em teologias, filosofias e doutrinas gnósticas que se define, basicamente, como *a unidade primordial* (o *núcleo gerador*, a *plenitude*, o *todo*) da qual surge, por insondável emanação, toda existência e para a qual também toda existência está destinada a voltar. O termo "místico" está associado ao caráter transcendente ou a exaltação sobrenatural das doutrinas defendidas por Scriabin. Já os nomes "Prometeu" (um dos grandes titãs da mitologia grega) e "Êxtase" derivam-se de duas das grandes obras simbolistas do compositor que se notabilizaram pelo uso deste acorde (e de suas harmonias variantes): "*Le poème de l'Extase*" de 1905–08 e "*Prométhée, le poème du feu*" de 1908–10.

O termo "*acorde sintético*" parece traduzir o outro viés da sofisticada elaboração *s*criabiniana, o seu lado matemático, racional ou geométrico. Com isso, afastando-se do "natural" (do tradicional) o termo "sintético" se destaca nas interpretações analíticas e críticas que procuram, por um lado, realçar a autonomia da música (isolando-a do, sempre escorregadio, conteúdo "extra-musical" envolvido aqui) e, por outro, sublinhar que este acorde já excede o marco tonal (teórico e artístico) e faz parte daquele momento da cultura ocidental quando a cansada tonalidade harmônica, esgotando-se, já vai sendo superada pelos novos esforços criativos dos artistas e "ismos" que marcam os tempestuosos primeiros anos do século XX.

* * *

[28] Como se observa, os dois primeiros intervalos do "acorde de Tristão" (*trítono+terça maior*) se repetem no "acorde de Scriabin" (*quarta aumentada+quarta diminuta*). Com a nota **dó** no baixo (e enarmonias eventuais) temos o tipo-Tristão <u>**dó-solb-sib**</u>**-mib** e o tipo-Scriabin <u>**dó-fá#-sib**</u>**-mi-lá-ré**. O que permite experimentar o "acorde de Scriabin" como um estiramento harmônico-tonal sensivelmente mais exagerado do que o "acorde de Tristão".

* * *

[29] Sobre Alexander Scriabin e seu *acorde místico* as referências do campo da música culta (onde o "acorde de Scriabin" é visto como um fenômeno de tendência moderna, modernizadora, revolucionária, vanguardística, pós-tonal, etc.) consultadas aqui foram: Callender (1998), Caznok (2003, p. 45-49), Chang (2006), Davis (2003), Garcia (2000), Menezes (2002, p. 359-362), Morrison (1998; 2002, p. 218), Paz (1976, p. 83-89), Reise (1983), Sabbagh (2003), Scruton (276-278), Siqueira de Freitas (2008), Taruskin (2000, p. 340) e Tomás (1993, 2001). No campo da teoria da harmonia que se pratica na música popular (onde o "acorde de Scriabin" é visto como um versátil e avançado recurso harmônico-tonal disponível para os hábeis cultores da artesanalidade dissonante) ver Buettner (2004, p. 3), Herder (1990, p. 79) e Slonimsky (1975, p. viii, 14 e 242).

* * *

[30] A partir de Caznok (2003, p. 49), Chang (2006, p. 8 e 10) e Kostka e Payne (2004, p. 450-451). Nessa FIG. 4.13 o sutil destaque ao "segmento dórico" é um sinal importante para determinadas *especializações* no mundo do *jazz* nas quais alguns músicos, procurando diferenciar e expandir sua mecânica e estilística, optam por *associar* e/ou *substituir* aplicações da *menor melódica* com o vocabulário da "quase igual" *escala dórica* (a diferença entre *menor melódica* e *dórico* é de uma única nota, a 7ª nota da escala é maior na *menor melódica* e menor na *escala dórica*).

Tal aproximação (*menor melódica* com *dórico*) gera situações técnico-artísticas em que *escalas metafóricas* (p.ex., "Láb-menor melódica" é dominante alterada de Dó-maior) se misturam a outras *escalas indiretamente metafóricas* ("Láb-dórico" *se associa ou substitui* "Láb-menor melódica" na preparação para Dó-maior!), e assim o já distorcido *ambiente menor melódico* vai sendo ainda mais *retorcido* (ajustando e desajustando suas notas como podemos ter uma idéia através da FIG. 4.35).

Baxter (2002) vê esta *mistura* e/ou *substituição* específica (*menor melódica* com *dórico*) como uma expansão de uma estratégia prática mais geral conhecida como "*Jazz Minorising*", a saber, a

aplicação do *vocabulário menor* (digitação, localização de notas, tensões, escalas, arpejos e frases) para todo tipo de acorde a partir de um *acorde menor* direta ou indiretamente relacionado (p.ex., *tocar* **C7M** com o vocabulário de **Am7** ou **Em7**; **G7^{sus4}** com o vocabulário de **Dm7**; **G7** com o vocabulário de **Dm^6**, **G7^{alt}** com o vocabulário de **Abm^6**, etc.).

Neste artigo, Baxter cita o nome de artistas como Pat Martino, Allan Holdsworth e Scott Henderson como mestres desta arte e propõe uma figura (parcialmente adaptada na FIG. 4.35) na qual compara as diferentes peculiaridades (mais ou menos vantajosas conforme a situação) de diferentes escalas-tipo "menor melódica" e "dórica" tomando por referência um **G7** que assim, vai sendo tensionado de diversas maneiras.

FIG. 4.35 - Distorções da *menor melódica* pelo idiomatismo *dórico* em um **G7**, a partir de Baxter (2002, p. 91)

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 5

[1] A revisão que se apresenta aqui, embora dispendiosa, procura salientar que, mesmo hoje (ao menos no campo da *teoria da música popular*), a suposta *superação* da velha inteligência mecânico-espacial do *basse continue* pela moderna abstração universal do *basse fondamentale* (cf. FIG. 5.1) não se concretizou totalmente. Tal revisão tem também o objetivo de recuperar algo da *interpretação iluminista* de Rameau que nos mostra que, antes de aceitarmos passivamente o pressuposto de uma inevitável cisão (a total intolerância teórica), as diferentes maneiras de olhar a mesma harmonia não precisam ser excludentes e nem tão pouco acomodadas em uma simplificadora solução de consenso, uma vez que cada uma delas é capaz de revelar aspectos que a outra não *apreende* com a mesma *clareza*.

Algumas referências da *jazz theory* e/ou da teoria da música popular sobre o chamado "acorde de dominante substituta" ou "acorde substituto da dominante" são: Barasnevicius (2009, p. 49-55), Biamonte (2008), Buettner (2004, p. 19-25), Chediak (1986, p. 87-89; 98-119), Freitas (1995, p. 61-64, 97-102, 113-121), Guest (2006a, p. 78-86), Herrera (1995b, p. 19-29), Levine (1989, p. 37-40; 1995, 260-271), Pollaco (2007, p. 67-69), Rawlins e Bahha (2005, p. 100-103) e Tiné (2001, p. 26-30). Referências do campo da teoria culta serão comentadas no decorrer do capítulo.

* * *

[2] DOS DEBATES DOS ILUMINISTAS FRANCESES EM TORNO DESTE CÉLEBRE ACORDE "*SUPERFLUE*". Como se sabe, são muitos e diversos os *pontos de vista* sobre este acorde "**láb-dó-ré-fá#**" no tom de Dó-menor ou Dó-maior. Mais recentemente – desde aproximadamente a segunda metade do século XX, devido a fatores igualmente diversos, dentre eles o avanço dos estudos formais e das publicações técnico-teóricas nos campos da música popular – evidenciou-se uma espécie de divergência entre os cultores do "*acorde de dominante substituta*" (pelo lado da *jazz theory* e da chamada *harmonia funcional* que se pratica no campo da música popular cifrada) *versus* os defensores do "*acorde de sexta aumentada*" (pelo lado da *teoria erudita, escrita com semibreves na pauta,* a *teoria da harmonia tradicional* ou *de escola*).

Considerando genericamente tal cenário, a intenção aqui é destacar que, na história moderno-contemporânea da teoria da harmonia, tal *divergência* não é a única, não está isolada, não é recente (pois este acorde não é recente e vem sendo teorizado pelo menos desde o século XVIII), e nem tão pouco se reduz aos dualismos do tipo: *popular versus erudito*, *contemporaneidade versus tradição*, *cifrado versus escrito* ou *prático versus teórico*. Nesta intenção é útil referenciar algo das influentes opiniões e contra-opiniões que mostram como o entendimento *representado* aqui pelo recorte de Rameau nunca foi consensual. E com isso valorizar o fato de que a divergência "sexta aumentada *versus* dominante substituta" é algo que se orienta "decerto por uma concepção musical que se pode entender como sinal específico da tendência geral da história das idéias para substituir os conceitos de substância pelos conceitos de função" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 114). Entenda-se, para os autores, nesse dualismo "substância" *versus* "função", "substância" é aquilo que a coisa é "em si", a *res extensa* (a coisa extensa), no caso: um "intervalo" de *sexta aumentada*. Enquanto que "função" é a explicitação do "para o quê serve essa coisa", no caso (por hora) vale dizer: a *sexta aumentada* serve para "*substituir a dominante*" (ou seja, *tem função de dominante*).

Neste sentido, vamos notar que as teorias "reservadas" da "sexta aumentada" são tidas como "tradicionais" (clássicas ou escolásticas), já que valorizam a "essência" (as qualidades, propriedades e atributos que caracterizam a *natureza* própria de um intervalo concreto), valorizam aquilo que, conforme Leite (2009, p. 233-234), na filosofia escolástica de São Tomás de Aquino (1225-1274) chamou-se de o "modo especial de ser do ente" ("*modus specialis essendi entis*"), ou seja, valorizam o seu "aspecto não-transcendental": o "ser ente por si". Em contraposição, nas teorias "expandidas" que se consolidaram na contemporaneidade romântico-popular, valoriza-se um "estar em função de", o suposto da "interdependência" que conduziu a "estética das relações" e foi decisivo para o surgimento das teorias da *funcionalidade harmônica* que defendem que o acorde, "por si só", de fato não é capaz de nos informar de maneira inequívoca qual é a sua *função*.

A divergência "**#6** *versus* **SubV**" é, então, algo que toma parte daquela ampla "cadeia de antíteses" (DAHLHAUS, 1999, p. 49) que, como vamos vendo, perpassa vários dos nossos assuntos envolvendo *desarmonias* diversas (*eruditos versus eruditos; barroco versus clássico; clássico versus romântico; harmonia como matéria, distância e extensão versus harmonia como movimento, força e energia; acordes belos versus acordes sublimes; natureza fora de nós versus natureza dentro de nós; formalistas versus conteudistas*; etc.).

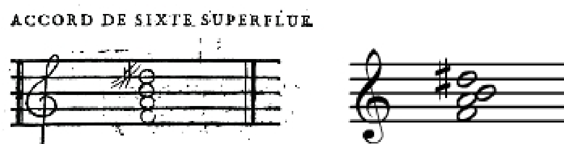
Neste primeiro comentário sobre os percalços históricos da normalização do *nosso* "**SubV7**", serão referenciados alguns debates travados pelos *iluministas franceses* a respeito deste "*Accord de sixte superflue*". Tais debates podem ser considerados uma espécie de registro culto e pioneiro que, significativamente veiculado, contribuiu para popularizar a questão da "**#6**" a partir de meados do século XVIII. Mais adiante, em outro comentário, serão mencionados alguns registros (mais ou menos da mesma época) do "acorde de sexta aumentada" na cultura teórica do *baixo contínuo*. E posteriormente, num terceiro destes comentários, enfrenta-se um sobrevôo que elenca contribuições que marcam o debate romântico-contemporâneo (dos finais do século XVIII até meados do XX).

Na Paris pré-revolução, numa circunstância realmente ímpar na qual os *philosophes*, com impressionante conhecimento de causa, discutiam publicamente com os *musiciens* questões como "*qual é a fundamental de um accord de sixte superflue*?" (e, por incrível que pareça, os *músicos* davam ouvidos ao que os *filósofos* diziam e publicavam sobre tais detalhes "técnicos" da "nossa" arte), Rameau foi um raro músico teórico que pode debater as miudezas artesanais do nosso ofício com pensadores do porte de um Rousseau e de um D'Alembert.

Em 1751, logo no volume um (p. 77-80) da "*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*" editada por Diderot e D'Alembert, no verbete "*accord*" escrito por Rousseau, podemos ler o entendimento – contrário ao defendido por Rameau – de que este acorde *não é uma inversão*: "Neste acorde [FIG. 5.33a] não se inverte nem se pode alterar nenhum de seus sons, se trata propriamente de um acorde de *petite-sixte* maior, elevada por acidente e no qual eventualmente se substitui a quinta pela quarta" (ROUSSEAU, 1751, p. 78). Sem modificar o texto, Rousseau transpõe o exemplo (FIG. 5.33b) e, como já vimos (FIG. 2.18), republica tal entendimento no seu "*Dictionnaire de musique*" de 1768 (ROUSSEAU, 2007, p. 71).

FIG. 5.33 - O "*accord de sixte superflue*" gravado nos escritos de Rousseau na segunda metade do século XVIII





Em 1765, no verbete "*Sixte*" que escreve para o volume quinze da "*Encyclopédie...*", o *philosophe-musicien* Rousseau – este "*outsider*" precursor do Romantismo que "tornou os alemães possíveis" (SCHWANITZ, 2007, p. 302-303) – reelabora o texto acentuando o papel *pré-dominante* deste

> *Accord de sixte superflue*: Consiste em uma espécie de *petite-sixte* que não se pratica a não ser sobre o sexto grau de um tom menor [p.ex. sobre a nota **láb** de Dó-menor] quando este descende sobre a dominante [**láb↘sol**]; em tal caso, como a *sexta* deste sexto grau é maior por natureza [diatonicamente, a sexta de **láb** é **fá**], algumas vezes se faz aumentada [*superflue*] adicionando-se um sustenido (ROUSSEAU, 1761, p. 235).

Este texto também foi republicado na íntegra no verbete "*Sixte*" do "*Dictionnaire...*" de 1768. Rameau falecera em 1764, e então Rousseau acrescenta uma última alfinetada negando a tese ramista de que o tal fenômeno *é apenas uma inversão*: "A *sixte superflue* se transforma então em um acorde original, o qual nunca se inverte" (ROUSSEAU, 2007, p. 366).

Nesse meio tempo, em 1757, veio a público o extenso verbete "*fondamental, musique moderne*" (de aproximadamente 10 páginas) escrito por um dos editores responsáveis pela "*Encyclopédie...*", o filósofo, matemático e físico francês Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). Como observam Saslaw (1992, p. 42) e Shirlaw (1917, p. 279), neste verbete publicado no volume sete da "*Encyclopédie...*" alguns pontos se destacam: D'Alembert (tomando o partido de Rousseau) nega a tese ramista de que a nota que está no baixo não é a fundamental do acorde e já põe em questão o termo "*sixte superflue*" para um intervalo que de fato soa como uma "sétima menor" (aqui se pode brincar dizendo que Rousseau e D'Alembert tomam então o partido da *jazz theory*, mas as datas mostram que não foi bem assim). D'Alembert defende que o primeiro registro teórico (ao menos na França) é o de Rousseau (publicado no verbete "*accord*" de 1751, embora a "*Carte générale...*" de Rameau date de 1731) e registra, numa publicação de grande prestígio e circulação, a tal expressão "*accord de sixte italienne*". Uma designação que no correr do século XIX (ao lado das expressões "sexta aumentada francesa" e "sexta aumentada alemã") se tornou corrente na literatura de escola. No verbete "*fondamental*" de D'Alembert podemos ler (numa tradução livre) que este acorde

> em várias ocasiões produz um efeito muito bom, e é usado, sobretudo, pelos italianos. É o chamado "*accord de sixte superflue*" ou de "*sixte italienne*". É composto por uma terça maior, uma quarta *superflue* [aumentada] ou trítono e de uma terça maior, formando o tipo **fa-la-si-ré#** [FIG. 5.33b]. Este não é propriamente um acorde de sexta, pois entre **fá** e **ré#** existe na verdade uma sétima [menor], mas o recurso foi assim chamado distinguindo tal sexta pelo epíteto *superflue* [aumentada].
>
> É muito difícil determinar de forma clara e convincente a origem do presente acorde: isso é, como atribuir de maneira satisfatória a origem da fundamental de um acorde que apresenta tantas dissonâncias, "**fa-si**", "**fa-ré#**", "**lá-si**", "**lá-ré#**", e que ainda assim continua a ser utilizado com sucesso, como o ouvido pode julgar? [...] Podemos ver este acorde como uma inversão de **si-ré#-fá-lá**, que nada mais é do que o acorde **si-ré-fá-la** [...] que, em conseqüência da terça maior, produz a impressão do modo de **mi** [o modo frígio] por meio da sensível **ré#**; [...] mas por que a transformação para terça maior é tão importante? Por qual motivo essa transformação é suportada se ela produz mais duas dissonâncias? Além disso, segundo o verbete *accord* do Sr. Rousseau, o acorde fundamental **fa-la-si-ré#** não se inverte: podemos então ver [**fa-la-si-ré#**] como uma inversão de **si-ré#-fá-lá**? [...] podemos dizer que o acorde **si-ré#-fá-lá** nada mais é do que o acorde de *dominante-tonique* **si-ré#-fá-lá** que, no modo de **mi**, é um acorde com **fá** natural? Esta origem me parece [...] forçada. [...] O certo é que devemos olhar este acorde [**fa-la-si-ré#**] com um acorde em estado fundamental: e o Sr. Rousseau, no verbete *accord*, tem total razão de agrupar este acorde com os acordes em estado fundamental [...]
>
> Este *accord de sixte superflue* não é mencionado por outros autores franceses, ao menos que eu saiba, e devo confessar que também ignorei sua existência no meu *Élements de musique* [de 1752], embora o Sr. Rousseau já tivesse publicado sobre ele. O Sr. de Béthizy em um livro sobre a teoria e prática da Música, disse que não se lembra o ponto onde o Sr. Rameau teria falado deste acorde em suas obras, embora tenha empregado este acorde algumas vezes, por exemplo, em um coro do primeiro ato de *Castor e Pollux* [FIG. 5.34]. O Sr. de Béthizy dá exemplos de emprego deste acorde no baixo contínuo, mas deixa em branco a resposta sobre qual seria o baixo fundamental do acorde (D'ALEMBERT, 1757, p. 57).

FIG. 5.34 - O "*sixte superflue*" num fragmento da ópera "*Castor e Pollux*" (Ato 1, cena 4, *Choeur*) de Rameau, 1731

accord de sixte superflue
Lent
Vite
Qu'une om - bre plain - tive en jou - i - se
#6
Cm: (SubV/V) V

Sobre as harmonias cromáticas empregadas por Rameau na ópera "*Castor e Pollux*" ver Lévi-Strauss (1997, p. 42-50). Sobre o "Sr. de Béthizy" – Jean-Laurent de Béthizy (1702-1781), compositor que publicou uma "*Exposition de la théorie et de la pratique de la Musique*" em 1754 baseando-se nos

ensinamentos de seu ex-professor Rameau – ver Damschroder (2008, p. 247), Lester (1996, p. 207) e Miller (2008, p. 144-146).

Até meados do século, Rameau e D'Alembert se admiram mutuamente, embora, conforme Kafker (1963, p. 122), o *arredio* Rameau tenha se recusado a contribuir com os artigos sobre música da "*Encyclopédie...*" (Rameau teria *polidamente* se oferecido para ajudar a revisar os verbetes escritos por outros autores, o que não aconteceu, pois nenhum verbete lhe foi enviado para revisão. Mais tarde Rameau publicaria suas críticas em artigos como o "*Suite des erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie*" de 1756). O esforço *iluminista* de Rameau – descobrir a lei oculta (verdadeira, fundamental, racional, natural, geradora e ordenadora) sob a diversidade (o caos) dos fenômenos da harmonia –, foi reconhecido pelo *enciclopedista* D'Alembert: "*Monseur* Rameau foi o primeiro a começar a desembaraçar o caos. Ele encontrou na ressonância do corpo sonoro a origem mais verossímil da harmonia e do prazer que ela nos causa: ele desenvolveu esse princípio, e demonstrou como os fenômenos da música nascem" (D'ALEMBERT apud LOUREIRO, 2002, p.28).

Em 1750, D'Alembert participou da comissão científica que emitiu o elogioso parecer avaliando a "*Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*", uma das substanciais reformulações teóricas que Rameau produziu aproximadamente 30 anos após a redação do primeiro "*Traité...*" (cf. CHRISTENSEN, 1987, p. 39; FUBINI, 2002, p. 76-77; SADLER, 2001, p. 783). Em 1752, justamente no ano que se deflagra a famosa "*Querelle des Buffons*", D'Alembert publica esse "*Élemens de musique...*" (*Elementos de música teórica e prática segundo os princípios do Sr. Rameau, aclarados, desenvolvidos e simplificados*).

Em princípio, a aparentemente louvável intenção de D'Alembert seria a de tornar as teorias de Rameau mais acessíveis ao público, uma espécie de divulgação científica de alto nível da época. Rameau, segundo Fubini, "consciente de sua escassa eficiência literária", alegrou-se ao ver suas teses difundidas e interpretadas por tão brilhante e influente escritor-filósofo. Contudo,

> folheando as páginas de D'Alembert é fácil dar-se conta de que, realmente, elas seguem as teorias harmônicas do músico, mas ao mesmo tempo, se alterou profundamente seu espírito. O aspecto "newtoniano" de seu pensamento, seu esforço unificador e racionalizador foi intencionalmente completamente esquecido e, sua teoria se voltou para um empirismo, reduzida a um conjunto de regras úteis e práticas. Rameau, *esclarecido, desenvolvido e simplificado* [...] é o Rameau aceito pelos enciclopedistas; o formulador de um complexo de regras coerentes, o ordenador de um material antes caótico e informe, porém não o Rameau filósofo (FUBINI, 2002, p. 77-78).

O que de fato os *enciclopedistas* não puderam aceitar foi a idéia de "*música como ciência*", idéia central em todas as obras de Rameau para quem "a música não apenas era uma ciência, mas sim, por muitos motivos, podia ser considerada a primeira ciência, a ciência das ciências; para o matemático D'Alembert, a música é ciência apenas no sentido metafórico" (FUBINI, 2002, p. 78). O estudo de Christensen (1993, p. 255-290) examina o "*Élemens de musique...*" mostrando as críticas e *correções* que D'Alembert faz aos trabalhos de Rameau. Outras referências sobre são Bernard (1980), Fubini (1994, p. 209; 2002, p. 76-80), Grout e Palisca (1994, p. 435) e Lester (1996, p. 144-146). Neste mesmo ano, 1752, as polêmicas envolvendo Rameau *versus* Rousseau e os enciclopedistas ganham o público e ainda nessa década as relações de Rameau com o seu apoiador D'Alembert vão também se converter em franco desacordo (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 252; GIRDLESTONE, 1989, p. 475-518; KINTZLER, 2006, p. 339-340).

Desconsiderando uma possível má vontade típica dessas *querelas*, a declaração de D'Alembert e (conforme D'Alembert) também de Béthizy, de que não foi possível localizar na teoria de Rameau alguma explicação para o polêmico *"accord de sixte superflue"* pode estar relacionada ao fato de que essa atribuição da fundamental "**ré**" ao feixe **láb-dó-ré-fá#** (o acorde 14 na FIG. 5.1), além de ser consideravelmente sutil, aparece não numa das principais obras teóricas de Rameau, e sim, numa "carta sobre a música" (a "*Lettre de M. a M. sur la musique et l'explication de la carte générale de la basse fondamentale*", cf. GIRDLESTONE, 1989, p. 484) publicada em um meio não propriamente acadêmico ou perdurável. A recuperação das *notas e cifrações musicais* estampadas em um jornal de 1731 é uma façanha de investigação musicológica bem mais recente (cf. CHRISTENSEN, 1993; DAMSCHRODER, 2008). Como informa Saslaw (1992, p. 43-44),

Rameau (1760, p. 55-56) publicou sua interpretação da *"sixte superflue"* posteriormente, no "*Code de musique pratique..."* de 1760.

Como observa Harrison (1995, p. 182), o organista e historiador musical britânico Matthew Shirlaw (1873-1961), na sua extensa "investigação sobre os princípios naturais da harmonia com uma análise dos principais sistemas de harmonia de Rameau até os dias de hoje" publicada em 1917, também enfatiza essa invisibilidade do "acorde de sexta aumentada" facilmente observável no "*Traité...*" de 1722 (cf. SHIRLAW, 1917, p. 97):

> Apesar do acorde de sexta aumentada ser conhecido e praticado no seu tempo (Heinichen [o compositor e teórico alemão Johann David Heinichen (1683-1729) referenciado a seguir] dá exemplos de todas as três formas de o acorde), Rameau evita dar qualquer explicação deste acorde. Um acorde como a configuração Alemã do acorde de sexta aumentada, por exemplo, **fá-lá-dó-ré#** ocorrendo sobre o sexto grau da escala de Lá-menor, foi particularmente embaraçoso para Rameau. Era impossível para Rameau explicar a resolução natural desse acorde sobre a Dominante seja por meio do duplo "*employment*" (*double emploi*) ou por meio de qualquer outro dispositivo que conhecia. Talvez seja por essa razão que Rameau evita este acorde na maior parte de suas obras para o palco, substituindo-o pelo acorde de sétima diminuta ["**fá#-lá-dó-ré#**" em lugar de "**fá** natural-**lá-dó-ré#**"] (SHIRLAW, 1917, p. 242).

*   *   *

[3] DO "ACORDE DE SEXTA AUMENTADA" NAS INSTRUÇÕES DO BAIXO CONTÍNUO. Para uma mínima referência da presença do *nosso* "**SubV7**" nas *instruções* do *baixo contínuo*, podemos mencionar as contribuições de três dos grandes teóricos alemães do século XVIII: Heinichen, Marpurg e C. P. E. Bach.

Em 1728 – ou seja, "antes de Rameau" como Shirlaw (1917, p. 97) faz questão de observar –, Johann David Heinichen (1683-1729), compositor e teórico que já foi chamado de "o Rameau da Alemanha" (BUELOW, 1992, p.1), publicou em seu "*Der General-Bass in der Composition*" instruções específicas sobre a *6ª aumentada* numa seção intitulada "*falsae"* (o grupo de dissonâncias, ditas *falsas*, que inclui intervalos aumentados e diminutos como a 2ª aumentada, a 3ª diminuta, a 4ª aumentada, a 5ª diminuta e a 7ª maior) especialmente dedicada a tais sonoridades avaliadas por Heinichen como "os *mais belos* materiais musicais" (BUELOW, 1992, p. 55-58)

Em um comentário que contribui para a compreensão dos *porquês* dos qualificativos culturais e geográficos que se agregaram ao "acorde de sexta aumentada" ("*italiana*, *francesa* e *alemã"*), Buelow (1992, p. 68) ressalta que a introdução das *falsae* logo ao início do "*General-Bass...*" (nas seções que tratam das instruções elementares para a realização dos cifrados) mostra a importância que tais *figuras de tensão* (cf. MARROQUÍN, 2009) tinham para Heinichen, um pioneiro ao insistir que as *dissonâncias*, "freqüentemente depreciadas pelos autores *franceses* e *alemães*" como "bizarros excessos harmônicos italianos", eram rudimentos essenciais para a educação de todo músico acompanhador profissional ou amador.

Buelow (1992, p. 56-57) realiza alguns cifrados de Heinichen nos quais podemos ouvir a *6ª aumentada* (dita *supérflua* ou *excessiva*) contracenando com outras *falsas* (FIG. 5.35a) e também o velho "**SubV7**" sofrendo "*Verkehrung*" (literalmente "perversão"), termo que Heinichen empregava para o que hoje chamamos de "inversão" (FIG. 5.35b, a partir de BUELOW, 1992, p. 62). Christensen (1993, p. 70) comenta que esses termos mais antigos para o estado de "inversão" – termos como "*diffusa* (Lippius), *imperfait* (Boyvin), *Versetzung* [luxação, que sofreu deslocamento de certas partes] (Werckmeister)" – traduzem o entendimento da sua "subordinação natural" ao "estado fundamental". Tais "*inversões"* em Heinichen se destacam, pois alguns comentaristas de prestígio (como D'ALEMBERT, 1757, p. 57 e ROUSSEAU, 2007, p. 366) defenderam que o *acorde de 6ª aumentada não* permite inversão, ou permite, mas com *restrições.*

Note-se que, na terminologia tradicional, o acorde de *sexta aumentada* quando invertido muda seu nome, pois o intervalo característico, "**#6**", não se forma mais em relação a nota do baixo. (Na FIG. 5.35 as cifras abaixo da clave de fá não aparecem em Heinichen nem em Buelow e visam estimular a comparação com cifrados praticados atualmente).

FIG. 5.35 - Ocorrências do "acorde com sexta aumentada" no grupo das *falsae* em Heinichen, 1728

No seu capítulo sobre os "acordes com uma sexta aumentada" na literatura do *baixo contínuo*, Arnold (1965, p. 684-689) menciona dois outros autores, Marpurg e C. P. E. Bach, que publicaram seus trabalhos mais ou menos nos mesmos anos que surgiram os textos franceses (Rameau, Rousseau e D'Alembert) referenciados acima. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) foi o teórico, compositor, crítico, editor e articulista de revistas musicais que, em 1757, traduziu para o alemão o "*Elémens de musique*..." de

D'Alembert (de 1752) influindo diretamente, embora de maneira um tanto *enviesada*, na propagação das teorias de Rameau na Alemanha (cf. CHRISTENSEN, 1993, p. 253; LESTER, 1996, p. 150-151; SASLAW, 1992, p. 46-47; SERWER, 2009 e WASON, 1995, p. 62).

Em 1755, no seu "*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*", Marpurg, procurando "preservar a uniformidade de seu sistema [de classificação de acordes], interpreta esses acordes como inversões de tríades (admitidamente) não existentes" (ARNOLD, 1965, p. 684), i.e., tríades *não diatônicas* que Marpurg então explica como "mistas", uma vez que possuem notas características de duas tonalidades diferentes: o "acorde de sexta aumentada" **fá-lá-ré#** estaria hipoteticamente baseado na tríade **ré#-fá-lá** resultante da *mistura* do tom de Lá-menor (de onde a nota **fá** natural) com o tom de Mi-menor (de onde a nota **ré#)** e seu emprego se dá em um tom, no caso, Lá-menor (FIG. 5.36). Damschroder (2008, p. 168-169), Harrison (1995, p. 172) comentam tal idéia de "mistura" (*gemischte*) e Mekeel acrescenta:

> Marpurg estava perigosamente próximo de reconhecer o [que atualmente chamamos de] *acorde de sexta aumentada* quando afirmava que o acorde **fá-lá-si-ré#** é proveniente do "fantástico" acorde de sétima **si-ré#-fá-lá**. E que o acorde *de sexta aumentada* **fá-lá-dó-ré#** vem do acorde com sétima **ré#-fá-lá-dó** (MEKEEL, 1960, p.175).

FIG. 5.36 - Exemplos e termos para "acordes com sexta aumentada" em Marpurg, 1755 (p. 126)

a) A F F E

b) E F F E

c) E E F E

d) A F E Es D G

	Am	F7	E7	Eb7	D7	G
G:	IIm	(SubV/VIm)	(V/IIm)	(SubV/V)	V	I
		[B7/F]		[A7/Eb]		

Terminologia em Marpurg (DAMSCHRODER, 2008, p. 168-169):

übermäßigen Sexte
Sexta aumentada

verminderte verminderte	*terzquartenaccord mit der übermäßigen sexte*	*übermäßige sextquintenaccord*
literalmente: "diminuto diminuto"	acorde-de-terça-quarta e sexta aumentada	acorde-de quinta-e-sexta aumentada
#6 italiana	*#6 francesa*	*#6 alemã*

De 1762 é a outra referência mencionada por Arnold (1965, p. 685-686). Trata-se do texto sobre a *sexta aumentada* localizado, também nos capítulos iniciais, da segunda parte do "*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*" (*Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*) do professor, teórico e compositor Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), o segundo filho de J. S. Bach. Esse tão célebre "*Versuch...*" é um registro emblemático da tradição musical germânica que alcança os *clássicos*. Haydn, imediato e confesso admirador, teria declarado "tudo o que sei tenho aprendido de Carl Philipp" (OTTAWAY, 1982, p. 77). Ao que Mozart teria acrescentado "Carl Philipp é o pai, nós outros os filhos; se fazemos algo digno o aprendemos com ele, e quem não quer admiti-lo é um canalha" (OTTAWAY, 1982, p. 85). No Capitulo 3 dedicado ao "acorde de sexta" (*Sextenaccord*), Carl Philipp Emanuel Bach (2010, p. 198) *ensina*, com exemplos (reproduzidos na FIG. 5.37), o uso desses "acordes com uma sexta aumentada":

§21. A sexta aumentada é uma dissonância que ocorre com preparação (Figura 258, exemplo *a*) ou sem preparação (*b*), mas sempre sobe. O necessário sinal de acidente vem incluído na cifra. Quando não aparece outra figura [não há outra cifra no baixo além desse 6̸] em acompanhamentos a três vozes acrescenta-se a terça, que é duplicada no acompanhamento a quatro vozes (BACH, 1949, p. 216).

FIG. 5.37 - *Acordes com sexta aumentada* conforme C. P. E. Bach em 1762
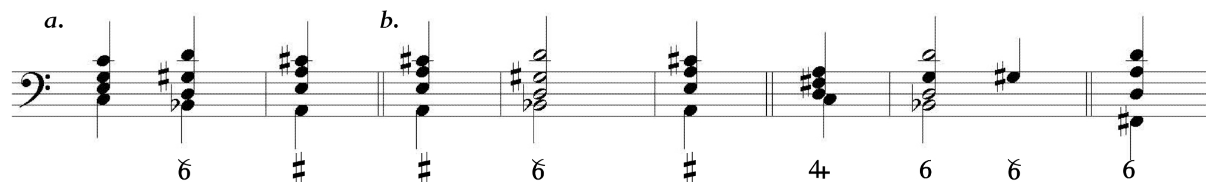


FIG. 5.38 - Exemplos de "acordes com uma sexta aumentada" no *baixo cifrado*, conforme F. T. Arnold em 1931

a) b) c)

E B7/F ou "F7(#11)" E | Am A/G | D/F# B7/F ou "F7(#11)" E 6 4 — 5 3 | Am B7/F ou "F7(#11)" E 4 7M — 3 8

Am: V (SubV/V) V | Im (V/IV) | IV (SubV/V) V —— | Im (SubV/V) V ——

d) e) f)

Am/C B7/F ou "F7(#11)" E 6 4 — 7 3 | Dm/F B7/F ou "F7(#11)" E 6 4 — 7 3 | Am | E Am/E | B7/F ou "F7(#11)" | E 4 — 3

Am: Im (SubV/V) V — | IVm (SubV/V) V —— | Im | V Im | (SubV/V) | V —

* * *

[4] Este ponto se destaca na presente revisão, pois com a *jazz theory* (que, *grosso modo*, referencia a atual prática teórica da música popular) aprendemos que, no tom de Dó-menor ou Dó-maior, a nota **ré** operante no feixe **láb-dó-ré-fá#** não é a nota "1" (como interpretou Rameau), e sim a "décima primeira aumentada" de um *acorde maior com sétima menor* cuja *fundamental* é a nota ***láb*** (trata-se assim de um **Ab7(#11)**, um "dominante substituto"). Essa tensão "**#11**" e outros conceitos *populares* correlatos (tais como "**SubV**", "lídio b7", "escala menor melódica e seus modos", etc.) perdem sua *razão* de ser quando, seguindo a lição de Rameau, adotamos a nota **ré** como o "1" de referência (feitas as contas, os *números*, *cifras* e *nomes* serão mesmo outros). Na perspectiva, anunciada já ao início do Capítulo 1, de uma *tolerância crítica*, de uma *maturidade profissional* em relação ao mundo no qual o ensino formal da nossa arte e ofício se insere, tal polêmica em torno de quem aqui é o número "1" pode ser considerada o *nó primário* da divergência simbólica, conceitual, técnica e teórica que motiva o presente tópico de revisão.

[5] DO "ACORDE DE SEXTA AUMENTADA" COMO UM RECURSO DA FUNÇÃO SUBDOMINANTE. No campo da teoria da harmonia que se pratica na música popular é contributivo notar que, por conta de um conjunto de arrazoados teóricos (a cifra "**SubV7**"; o célebre *argumento* da "equivalência de trítono" entre "**V7**" e "**SubV7**"; o emprego generalizado da "dominante substituta"; o emprego destemperado das "enarmonias"; as resoluções deceptivas do "**SubV7**"; a aparição de outras cifras/escalas que "disfarçam" as "dominantes alteradas", etc.), somos condicionados a pensar os *nossos* acordes de "dominante substituta" como recursos da função *dominante*.

Com isso, esse entendimento tradicional de que o "**SubV7**" é uma uma determinada "transformação do segundo grau", um tipo de "**~~II~~**" (SCHOENBERG, 2004, p. 55-56), se acha um tanto *invisibilizado* ou *esquecido*. E isso confunde um pouco mais as coisas. Pois alguns efeitos, termos e raciocínios que continuamos empregando – como o termo "superlócrio" que se destaca aqui – são valores diretamente relacionados a este entendimento que, agora, pode parecer um tanto "antigo" ou "clássico", ou mesmo despropositado: acordes de "dominante substituta" são recursos da harmonia de *subdominante*!

Como já observou Dudeque (1997a, p. 106-115; 2005a, p. 74-79) a "intrigante" notação schoenberguiana "**~~II~~**" não corresponde especificamente ao feixe "**láb-dó-ré-fá#**" (ou seja, "**~~II~~**" não corresponde exclusivamente ao *acorde* que, nos termos da *jazz theory*, passamos a chamar de "**SubV7**" ou "dominante substituta"). Este *numeral romano tachado*, a rigor, não indica "um único acorde", e sim um *comportamento funcionalmente direcionado pelas "progressões fundamentais"* (SCHOENBERG, 2004, p. 23-27). Indica que o grau em questão não perde ou modifica sua capacidade de atuação nessas "progressões" ao sofrer "transformações" (SCHOENBERG, 2004, p. 55) provocadas pelas "substituições" das demais notas da tríade ou tétrade diatonicamente assentada sobre este grau (p.ex., *substituições* de uma 3ª menor por uma 3ª maior, ou vice versa; de uma 5ª justa por uma 5ª aumentada ou por uma 5ª diminuta; de uma 7ª menor por uma 7ª diminuta, etc., em combinações variadas).

Sendo assim, no esclarecedor "exemplo 52" de Schoenberg (2004, p. 55) diversas formações cordais (que poderiam ser cifradas como **D7**; **Dm7**$^{(b5)}$; **D7**$^{(b5)}$; **F#º**; **Ab/Gb**; **D**$^{(b5,b9)}$**/F#**; **Db/F** ou **Fm6**^{Np}) recebem a mesma identificação básica: um "**~~II~~**" que indica que todos esses *diferentes acordes* resultam de "transformações" do mesmo *segundo grau* (cf. BERNSTEIN, 1992, p. 27; MAHLE in BARROS, 2005, p.213). Observa-se que, se por um lado este termo de cifra não traduz especificamente a configuração de um acorde (a qualidade e posicionamento das notas vai explicitamente grafada na pauta), por outro, é um termo muito preciso na indicação do *comportamento* desses diversos acordes que, *funcionalmente,* é o mesmo: *anteceder, anunciar, preparar* o **V** grau. Então, a cifra schoenberguiana é uma clara indicação do papel fundamentalmente *pré-dominante* que as várias configurações de acordes assentados em **~~II~~** assumem. Como coloca Dudeque, o acorde sofre *transformações*, complexas, remotas, mas conserva sua fundamental, e essa fundamental conserva seu papel na *progressão* **~~II~~→V** que nos leva ao **I**. "Assim, Schoenberg mantém seu conceito de monotonalidade válido" destacando uma "fundamental monotonal" (DUDEQUE, 1997a, p. 107), um nexo primevo de *unidade que sustenta a variedade* sonora provocada pelas *substituições* que as demais notas vão sofrendo.

Retomando o que já foi referenciado sobre *as leis que regem as progressões dos acordes,* podemos perceber que, na analogia schoenberguiana subentendida neste *grau tachado* (**~~II~~**, **~~III~~**, **~~IV~~**, etc.) subsiste um argumento duplamente *naturalista*. Primeiro, conserva-se a *primazia das fundamentais* e segundo, respeita-se o decorrente fato fenomênico de que, estabelecida uma determinada fundamental, os sons harmônicos resultantes *naturalmente* afastam-se desta fundamental através de deslocamentos *comparáveis* aos deslocamentos *temperados* de *meio tom* que se observam, p. ex., entre uma 5ª justa (3º harmônico) e uma 5ª diminuta (11º harmônico), entre uma 7ª menor (7º harmônico) e uma 7ª maior (15º harmônico), ou ainda entre uma 3ª maior (5º harmônico) e uma 3ª menor (localizada algures). Tais *harmônicos* "resultam" desta fundamental, são (trans)*formantes* que não a alteram, antes a reafirmam, tornam-na ainda mais nítida e reconhecível: tornam a nota *fundamental* naquilo que *naturalmente* ela é. Daí a argumentação teórica ser culturalmente tão forte.

Aqui Schoenberg retoma teses (já mencionadas) que foram defendidas por Rameau na segunda metade do século XVIII: a "geração de acordes [se dá] em imitação à série harmônica" (ROWELL, 2005, p.

108), retoma princípios de harmonia que foram descritos por Zarlino na segunda metade do século XVI: "a arte dos sons proporcionará maior prazer aos sentidos se proceder como a própria natureza, que *gera seres semelhantes de uma mesma espécie, mas contrapõe essa semelhança introduzindo diferenças e traços variantes infinitos"* (ABDOUNUR, 1999, p 43). Se aceitarmos que a *tonalidade* possui mesmo *uma base natural*, estamos aceitando que a diferença entre um "**D7**" e um "**Ab7**$^{(\#11)}$", por *analogia*, é sim uma diferença complexa, remota e fundamentalmente *natural*.

Como já foi observado (nos comentários que antecedem a FIG. 2.19), a noção "pré-dominante" oportuniza uma desambiguação teórica de notória validade operacional (cf. CAPLIN, 1998, p. 23). Como a cultura da nossa disciplina (desde Rameau até a contemporaneidade) nos levou a pensar em termos de três funções – **S**, **D** e **T** – podemos nos confundir e deixar de tirar o devido proveito criativo ou crítico do fato de que: os *níveis e as qualidades dos contrastes* que separam e aproximam **D** de **T** não são os mesmos que *contrastam* a conexão das funções **S** e **D**.

Falando resumidamente deste valor tradicional e sofisticado (que repercute em vários pontos do presente estudo) podemos recuperar que, entre **D** e **T** *os contrastes são* (devem ser) *mais nítidos*, os cortes funcionais devem ser mais incisivos. Enquanto que, entre **S** e **D** as diferenças também podem ser *acentuadas* ou, por outro lado, *desacentuadas*, abrandadas a ponto de, em situações específicas, certos acordes apresentarem propriedades que *igualam*, *confundem* ou mesmo *superpõe* **S** e **D**. Nessas situações **S** e **D** formam um só pólo, uma mesma unidade funcional que se contrasta com o pólo oposto **T**.

Conseqüentemente, um acorde de **D7** (**ré-fá#-lá-dó**), como um **~~II~~** que prepara o **V7** grau de Dó-maior, será considerado uma "dominante da dominante" (uma "dominante secundária do **V**"), e poderá ser descrito também como um acorde que, "como faz uma *subdominante*", antecede a *dominante.* Mantendo o exemplo, mas trocando o acorde de **D7** (**ré-fá#-lá-dó**) para **F#º** (**fá#-lá-dó-mib**), podemos dizer que este **F#º** é um tipo de "**V**" (uma "dominante da dominante" sem fundamental e com 9ª menor), ou que se trata de um tipo de "**~~IV~~**" (uma **S** "transformada"). Esse *problema de harmonia* se instala na superfície do sistema, já que tal "discrepância teórica" não altera o fato de que, como **S** ou como **D**, este **F#º** ocupa o lugar "*pré-dominante*". Existem, é claro, *diferenças sonoras* entre um "**V** de **V**" e os acordes da função **S** (**IIm7**; **IIm7**$^{(b5)}$; **IVm7**; **bII7M**; **bVI7M**; **bVII7M**, etc. Cf. FIG. 7.4), mas, no papel *pré-dominante*, essas diferenças são *artísticas* e não propriamente *funcionais*.

Com isso, o propósito aqui é destacar que: *devemos estar pré-dispostos a lidar com uma cultura de interpretações que encara o acorde chamado na jazz theory de "dominante substituta" como uma espécie de "subdominante substituta"*. Ou seja: um acorde que "substitui" (ou "modifica") não o **V** grau, mas sim o **IV** grau ou então o **II** grau do modo menor (de onde herdamos o velho termo "superlócrio", um modo "modificado" do "lócrio").

> Os acordes de sexta aumentada são geralmente considerados como acordes que se originam de modificações da harmonia de subdominante, ou de modificações da harmonia do segundo grau do modo menor. De acordo com esse conceito, as cifragens e resoluções desse acorde em Mi-menor e em Mi-maior são as seguintes (SESSIONS, 1951, p. 332-333):

FIG. 5.39 - O vínculo do "acorde de sexta aumentada" com harmonias da função subdominante, conforme Sessions, 1951

Cifras e resoluções de "acordes de sexta aumentada" em *Mi-menor* e em *Mi-maior*

FIG. 196

Em: ♯IV6 V ♯IV6 V II♯6/4/3 V ♯IV6/5 I6/4 V E: ×II♯6/4/3 I6/4 V

Tal interpretação – de que o *nosso* atual "**SubV7**" não é propriamente uma inversão-alteração do "**V**", mas sim do **II** ou do **IV** grau – é histórica e pode ser encontrada em vários *tratados* e *manuais de harmonia* (cf. MILLER, 2008, p. 41). Alguns autores serão mencionados mais adiante, mas, para ilustrar um pouco mais esta classe de entendimentos, adiantam-se aqui três referências, uma representativa por século: Vogler no século XVIII, Goetschius no XIX e Brisolla, Koellreutter e Oliveira e Oliveira no XX.

Em 1778 o Abade Vogler (Georg Joseph Vogler, 1749-1814) publicou um suplemento musical ("*Gründe der kuhrpfälzischen Tonschule in Beispielen*") ao seu "*Tonwissenschaft und Tonsezkunst*" de 1776. Nesse suplemento – como mostram Damschroder (2008, p. 6) e Grave e Grave (1988, p.24) – Vogler (um dos pioneiros no uso dos algarismos romanos) gravou uma figura com "dez cadências" (reproduzida na FIG. 5.40) na qual os últimos dois casos mostram "acordes de sexta aumentada" interpretados como **IV** (**fá-lá-ré#**) e como **II** (**fá-lá-si-ré#**) que antecedem o **V** (**mi-sol#-si**) no tom de Lá menor.

FIG. 5.40 - O "acorde de sexta aumentada" como **IV** ou **II** conforme Vogler, em 1778

Em 1882 o professor de composição e educador estadunidense Percy Goetschius (1853-1943), em seu "*The material used in musical composition: a system of harmony*", detalha um pouco mais as cifras de Vogler, mas a interpretação, agora no tom de Dó-maior (FIG. 5.41), é basicamente a mesma (cf. GOETSCHIUS, 1910, p. 132-135).

FIG. 5.41 - Cifras baseadas em **IV** ou em **II** para os "*Chords of the Augmented 6*th", segundo Goetschius em 1882

No século XX, aproximadamente 200 anos depois de Vogler, para os autores da *escola funcional paulistana* – Brisolla (1979, p. 83), Koellreutter (1980, p. 38) e Oliveira e Oliveira (1978, p. 47) – o chamado "acorde de sexta aumentada" vai representado como um "$\mathbf{S}^{6<}$", i.e., uma "*subdominante"* com sexta aumentada (embora Koellreutter e Oliveira e Oliveira mencionem também sua função como "$\mathbf{D}^{5>}$").

Com algum afastamento tais interpretações podem ser funcionalmente apreendidas: falando nos termos da *jazz theory*, numa progressão tipo "(**SubV7/V7**)⋯→**V7**→**I**", o "(**SubV7/V7**)" recaí no mesmo lugar que uma **S** (algum acorde da função *Subdominante*) ocupa numa progressão "**S**→**D**→**T**". Hoje podemos dizer que, nestes casos, "(**SubV7/V7**)" e "**S**" são igualmente "*pré-dominantes*", mas tal expressão técnica-teórica é relativamente recente e não é necessariamente reconhecida por todos. Como veremos a seguir, a *similitude funcional* que nos permite pensar o "**SubV**" como um ~~**II**~~, pensar o "**SubV**" como um *superlativo* (uma ênfase expressiva resultante do exagero da função) de um **II** na posição pré-**V**, sustenta-se também em premissas clássicas da composição musical (questões de *invenção* e *disposição* relacionadas aos aspectos constitutivos das formas ou seções musicais) ou, para usar o jargão estruturalista adotado por Schoenberg, sustenta-se nas "funções estruturais" desempenhadas por tais harmonias.

*   *   *

6 DO "ACORDE DE SEXTA AUMENTADA" NA TEORIA ROMÂNTICO-CONTEMPORÂNEA. Vimos que naquela França *enciclopedista* os entendimentos de Rameau sobre o "acorde de sexta aumentada" não foram prontamente aceitos ou mesmo reconhecidos. Desde então, nas incontáveis revisões que essa matéria vem sofrendo na esfera culta, as lições do velho Rameau também não alcançaram consenso, sofreram oposições diversas, aceitações parciais, ressalvas, ampliações, desconhecimentos e esquecimentos.

Tendo em mente aquele *dictum* de Bourdieu (2004, p. 207) que nos alerta que nessas disputas "o desacordo supõe um acordo nos terrenos de desacordo, e os conflitos manifestados entre as tendências e as doutrinas dissimulam [...] a cumplicidade em que implicam". Tendo em mente também que a "dificuldade" com esse velho "acorde de sexta aumentada" não é propriamente musical, já que no âmbito artístico sua propriedade sonora se faz reconhecer em vários gêneros, estilos e repertórios. E considerando ainda que, direta ou indiretamente, esse *cenário de debates teóricos* (que já se estende por cerca de 300 anos!) contribuiu para a formação do *mito urbano*, romântico e popular que atribui ao "**SubV**" uma aura de harmonia *engenhosa* (*difícil, diferente*, *complexa*, *sofisticada*, uma grandeza *técnica mais reservada* para *iniciados e virtuoses* das dissonâncias tonais no Novo Mundo, etc.), apresenta-se neste comentário uma mínima seleção de *autores do campo letrado* que, nos países do *hemisfério norte*, desde os tempos de Rameau, vêm propondo, contrapondo e restaurando formulações que ajudaram a moldar o difuso estado teórico com o qual temos que conviver agora.

Para a apreciação das variantes diafásicas que interferem nesta matéria (a normalização da "**#6**") alguns autores já foram referenciados nas notas acima (Heinichen em 1728; Rameau em 1731; Rousseau em 1751 e 1768; Marpurg em 1755; D'Alembert em 1757; C. P. E. Bach em 1762; Vogler em 1778; e Goetschius em 1882). Dando continuidade a essa listagem parcial de *notáveis*, serão mencionadas a seguir algo das contribuições de: Kirnberger em 1773; Vogler em 1778; Koch em 1782; Callcott em 1806; Weber em 1824; Swoboda em 1828; Day em 1845; A. B. Marx em 1841; Sechter em 1853; Richter em 1853; Hauptmann em 1853; Tchaikovsky em 1871; Stainer em 1871; Prout em 1889; Boise em 1898; Grimm em 1900; Foote e Spalding em 1905; Schenker em 1906; Schoenberg em 1911; Lyon em 1920 e Piston em 1941.

Em 1773, no §5 do seu "*Die wahren Grundsdtze zum Gebrauch der Harmonie*" (aproximadamente *Os verdadeiros princípios para a prática de harmonia*), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), teórico e compositor alemão sempre lembrado como aluno de J. S. Bach, deixou *instruções* sobre esse "acorde de sexta aumentada" (KIRNBERGER, 1979, p. 186-189). Kirnberger é um importante personagem ligado ao desenvolvimento da teoria da harmonia na segunda metade do século XVIII. Sua contribuição é interpretada como uma síntese da antiga *tradição contrapontística* (nesse momento já bastante influenciada pelo trabalho de Fux), da arte do *baixo contínuo* de viés bachiano e das modernas idéias do *baixo fundamental* de Rameau (cf. GRANT, 1977; KIRNBERGER, 1979, p. 163-165; LESTER, 2006, p. 773; WASON, 2006, p. 57). Numa passagem citada em algumas recuperações dos registros históricos da teoria sobre este acorde (cf. BROOKS, 2008, p. 92-93; SHIRLAW, 1917, p. 322-323; PHIPPS, 1985-1986, p. 52-53), Kirnberger valoriza tanto o papel *pré-dominante* quanto o aspecto *linear ornamental* (*supérfluo*) desta harmonia.

> [A sexta aumentada] é apenas um embelezamento que se transfere da melodia para a harmonia, essa alteração assume o lugar de costume da sexta maior, que sempre pode ser colocada em seu lugar, a sexta aumentada não pode causar uma mudança na fundamental da harmonia nem muito menos gerar um acorde independente, como alguns têm ensinado incorretamente (KIRNBERGER, 1979, p. 188-189).

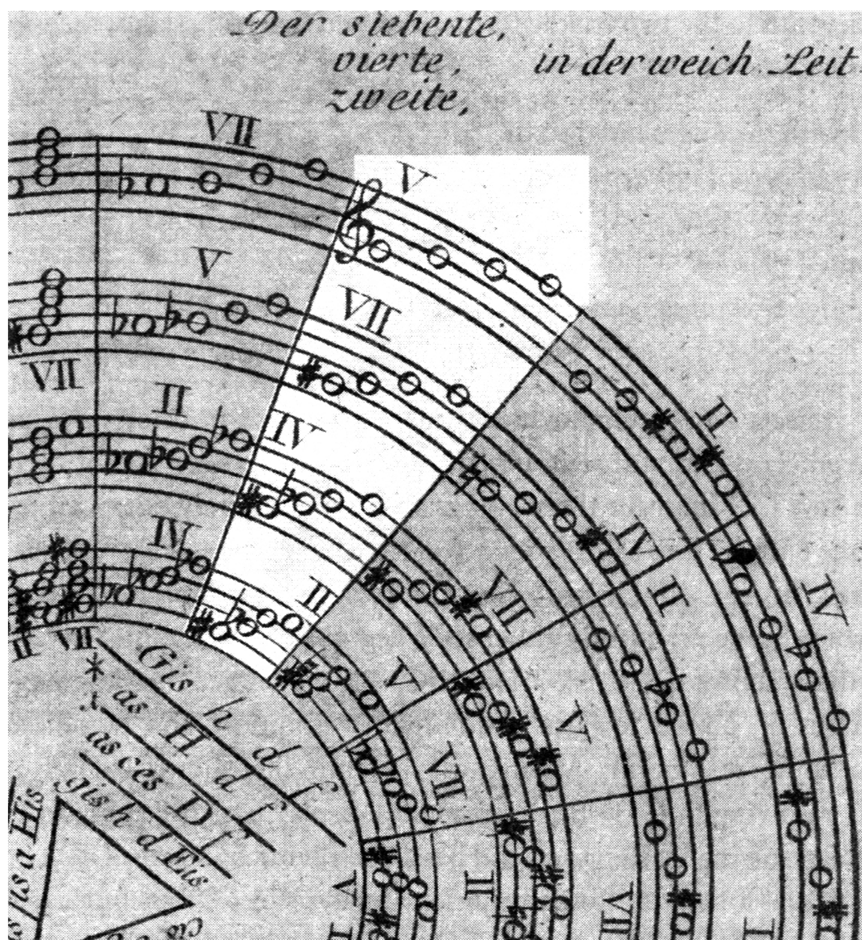
FIG. 5.42 - Explicações do "acorde de sexta aumentada" no tom de Lá-menor gravadas em Kirnberger, 1773

a)
b)
c)
em lugar de
Exemplo 28
Exemplo 31
baixo fundamental
Exemplo 33

Naquele trabalho de 1778 ("*Gründe der kuhrpfälzischen Tonschule in Beispielen*"), além de contemplar os "acordes de sexta aumentada" na figura "dez cadências" (FIG. 5.40), Vogler trata do assunto num notável diagrama circular que, a partir de Damschroder, está parcialmente reproduzido na FIG. 5.43.

> Cada fatia mostra as notas arpejadas de 4 acordes estreitamente relacionados. Os numerais romanos indicam a fundamental dos acordes. Cada alteração de meio tom produz um efeito dramático diferente sobre o foco cadencial. As notas **sol-si-ré-fá** [na fatia em destaque] formam um acorde de **V** grau que prepara a tônica Dó-maior ou Dó-menor.
>
> A troca de **sol** para **sol#** altera a função do acorde para **VII** [o diminuto **sol#-si-ré-fá]** que agora prepara a tônica Lá-menor. Trocando mais uma nota – **si** para **sib** – a progressão se direciona não para uma tônica, mas sim para a dominante de Ré-menor. O acorde é um **IV** [uma #6 alemã, i.e., **sib-ré-fá sol#-**]. E uma última mutação (**fá** para **mi**) produz um **II** grau [uma #6 francesa, i.e. **sib-ré-mi- sol#**] que também prepara a dominante de Ré-menor. [...] Cada fatia pode ser lida verticalmente ou horizontalmente. P.ex., para a esquerda o **V** (s**ol-si-ré-fá**) é o **VII** (**láb-si-ré-fá**) e para a direita é o **II** (**sol-si-dó#-e#**) (DAMSCHRODER, 2008, p. 169-170).

FIG. 5.43 - "Acordes de sexta aumentada" na "*table 5VII*" publicada pelo Abade Vogler em 1778



Nos termos da *jazz theory* diríamos que esta impressionante "*table 5VII*" do Abade Vogler, com mais de dois séculos, estabelece uma notável rede de *correspondências* (*substituições* ou *reharmonizações enarmonicas*) possíveis entre acordes de função dominante (acordes de tipo **diminuto**, **V7** e **SubV**). Decifrar tudo o que está sugerido neste *diagrama circular* (que completo mostra 15 fatias) é tarefa um tanto dispendiosa – como se vê em Saslaw (1992, p. 62-69) –, mas a FIG. 5.44 procura ilustrar algumas das possíveis "equivalências por trítono" (PHIPPS, 1985-1986) registradas pelo Abade Vogler que se tornaram corriqueiras na cultura da harmonia popular que ouvimos ao longo do século XX e agora XXI.

FIG. 5.44 - Interpretação de algumas das *equivalências* representadas na "*table 5VII*" do Abade Vogler

VII — V — II

C: ou Cm: Abº ~~V~~7(b9) | G7 V7

F#: ou F#m: G7(#11) = SubV7 | C#7(b5) V7alt

B: ou Bm: G7(#11) = (SubV7/V) | C#7(b5) (V7alt/V7) = ♯6 *francesa*

REINTERPRETAÇÃO ENARMONICA

V — VII — IV

C: ou Cm: Bb7 (V7/bIII) | G#º C: (~~V~~7(b9)/VIm) | G7 V7

Eb: Bb7 V7 | Abº (~~V~~7(b9)/VIm)

Am: G#º ~~V~~7(b9)

Dm: G#º (~~V~~7(b9)/V)

F#: ou F#m: G#º ~~V~~7(b9) | G7 = SubV7 | C#7(b9,b5) ~~V~~7alt

B: ou Bm: G#º (~~V~~7(b9)/V) | G7 = (SubV7/V) | C#7(b9,b5) (~~V~~7alt/V7) = ♯6 *alemã*

II — IV — VII

C: ou Cm: E7(b5) = (SubV7/bIII) | Bb7(b5) (V7alt/bIII) | Bb7 = C: (SubV7/VIm) | E7(b9,b5) (V7alt/VIm) = ♯6 *alemã* | Fº ~~V~~7(b9)

Eb: E7(b5) = SubV7 | Bb7(b5) V7alt = ♯6 *francesa*

Ab: E7(b5) = (SubV7/V) | Bb7(b5) (V7alt/V7)

Am: Bb7 = SubV7 | E7(b9,b5) ~~V~~7alt

Dm: Bb7 = (SubV7/V) | E7(b9,b5) (~~V~~7alt/V7) = ♯6 *alemã*

F#: ou F#m: E#º ~~V~~7(b9)

B: ou Bm: E#º (~~V~~7(b9)/V)

IV — II — V

C: ou Cm: E7 = (SubV7/bIII) | Bb7(b9,b5) (~~V~~7alt/bIII) | Bb7 (#11) = C: (SubV7/VIm) | E7(b5) (V7alt/VIm) = ♯6 *francesa* | E7 (V7/VIm)

Eb: E7 = SubV7 | Bb7(b9,b5) ~~V~~7alt = ♯6 *alemã*

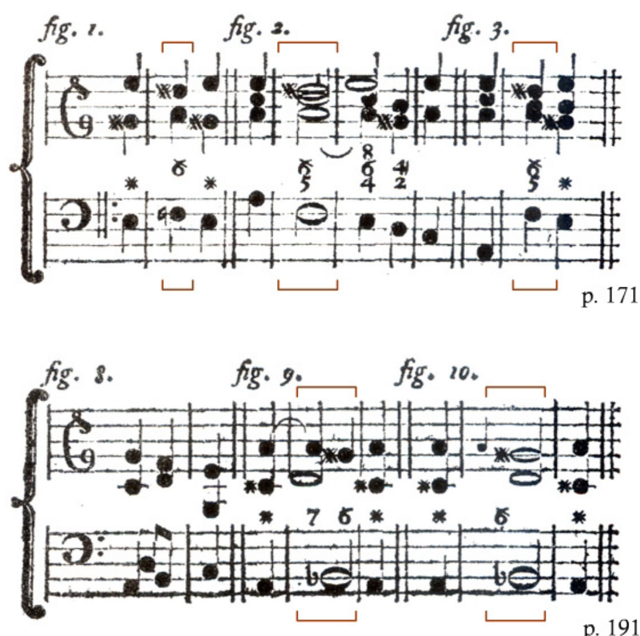
Ab: E7 = (SubV7/V) | Bb7(b9,b5) (~~V~~7alt/V7)

Am: Bb7 (#11) = SubV7 | E7(b5) V7alt | E7 V7

Dm: Bb7 (#11) = (SubV7/V) | E7(b5) (V7alt/V7) = ♯6 *francesa*

Em 1782 o violinista, compositor e teórico alemão Heinrich Christoph Koch (1749-1816) publica o primeiro volume do seu "*Versuch einer Anleitung zur Composition*" (*"Ensaio sobre a instrução em composição*"), obra que contaria com mais dois volumes (publicados em 1787 e 1793) e seria considerada "o mais completo tratado musical da era clássica" (BENT, 1987, p. 13). Nesse primeiro volume, Kock dedica-se aos assuntos da harmonia e do contraponto, fundamenta-se nas teorias de F. W. Marpurg e Rameau (cf. ALMEIDA BARROS, 2006, p. 47-52) e comenta os "acordes de sexta aumentada" em diferentes passagens (cf. KOCH, 2004, p. 78-79; 96-97).

FIG. 5.45 - "Acordes de sexta aumentada" no tom de Lá-menor gravados no "*Versuch...*" de H. C. Koch, 1782



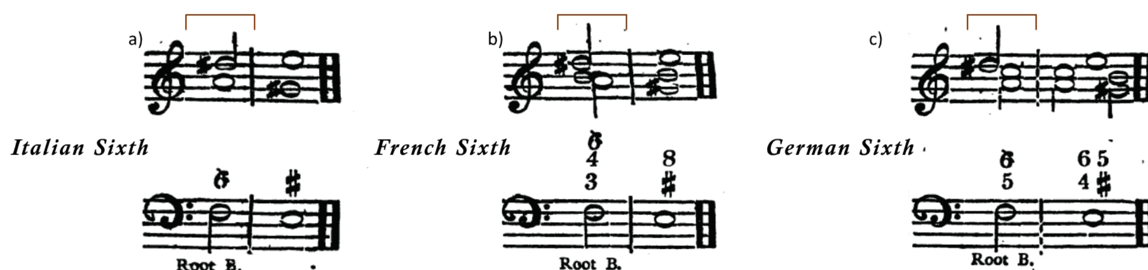
Em 1806 o eminente professor, organista, compositor e teórico inglês (que foi aluno de Haydn) John Wall Callcott (1766-1821) publicou uma "*Gramática musical*" que documenta o emprego dos termos culturais-geográficos (*italiano*, *francês*, *alemão*) atribuídos aos então chamados "*chords of extreme sharp sixth*". Na sua revisão Harrison (1995, p. 181) argumenta que pode ter sido Callcott o primeiro a cunhar tais "estereótipos étnicos" (embora, como vimos, a expressão *"sixte italienne*" já se encontre registrada em veículo de grande circulação e prestígio no verbete "*Fondamentale*" que D'Alembert publicou em 1757). O estabelecimento dessas primazias é sempre escorregadio, mas seja como for, importa sublinhar a reconhecidamente longa e influente presença de Callcott na profícua teoria da harmonia em países de língua inglesa (que, *grosso modo*, é a língua com a qual se escreve a influente *jazz theory*).

Note-se na FIG. 5.46 a indicação "*root* B" que indica que, para Callcott, a *fundamental* do acorde ainda é a mesma que para Kirnberger e Rameau. Note-se também que, escrevendo no início do século XIX, Callcott ainda não vincula o "*gênio musical alemão"* a atualmente consolidada "fórmula Bach-Beethoven" (DAHLHAUS, 1999, p. 116), mas sim ao nome de Carl Heinrich Graun (1704-1759), na época, considerado o "mais importante" compositor alemão de *Ópera Italiana*. Mas é que então, os nomes dos compositores daquilo que "se chamou mais tarde na Inglaterra '*the forty-eight*' e '*the thirty-two*'" (os "48 prelúdios e fugas" do *Cravo bem temperado* de Bach e as "32 sonatas para piano" de Beethoven, obras canônicas para o que hoje entendemos por "música alemã" ou mesmo "música") ainda não estavam "glorificados como soberanos do 'reino do espírito' [..] da pura e absoluta arte musical" (DAHLHAUS, 1999, p. 116-117). Conforme Callcott

> Esta Harmonia, quando acompanhada simplesmente pela Terça, tem sido chamada de *Sexta Italiana* [FIG. 5.46a]. [...] Como essa harmonia [FIG. 5.46b] é encontrada somente na teoria de Rameau, pode ser apropriadamente chamada de *Sexta Francesa.* [...] Isso [FIG. 5.46c] ocorre com grande efeito nos escritos de Graun e conseqüentemente pode ser chamado de *Sexta Alemã*.

> [Em nota de rodapé Callcott acrescenta] A musica da França, Itália e Alemanha não pode ser ilustrada nesses minúsculos exemplos e nem tão pouco por esses três acordes. A fraqueza da *Sexta Francesa*, comparado com a elegância da *Italiana*, e a força da *Alemã*, não deixa dúvidas sobre a excelência superior das duas últimas. O admirável gênio de Graun sabia quando empregar a doçura italiana e quando mudar para a força alemã (CALLCOTT, 1817, p. 238- 240).

FIG. 5.46 **-** "*Chords of extreme sharp sixth*" gravados na "*Musical Grammar*" de Callcott, 1806



Entre 1817 e 1821 o já mencionado teórico e compositor alemão Jacob Gottfried Weber (1779-1839) publica seu "*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*" (*Ensaio de uma teoria sistemática de composição musical*) com "uma das mais esclarecedoras opiniões sobre os problemas teóricos do acorde de sexta aumentada nesse início do século XIX" (HARRISON, 1995, p. 172-173). A FIG. 5.47 (reproduzida a partir de uma edição norte-americana, WEBER, 1853, p. 212) é uma das simulações que ilustram as "esclarecedoras opiniões" de Weber (1853, p. 218-219), um autor que já traz uma espécie de *revisão teórica* dessa matéria, discute vários dos autores que o antecedem e apresenta ressalvas tanto ao texto de Marpurg, autor que desaconselhava o uso das **#6** no "estilo eclesiástico" (BROOKS, 2008, p. 117) quanto ao de Koch, autor que ainda desaconselhava o emprego das *inversões* deste acorde.

Para Gottfried Weber o "acorde de sexta aumentada" ("*superfluous sixth-chord*" ou "*chord of the superfluous sixth*", WEBER, 1853, p. 214) resulta de uma dupla *derivação*: de uma alteração (de quinta justa para quinta diminuta) em um acorde de tipo *dominante com sétima* e de uma alteração (de terça menor para maior) em acorde de tipo *meio-diminuto* (cf. BROOKS, 2008, p. 123; SASLAW, 1992, p. 42, 131-133; SASLAW e WALSH, 1996, p. 220-230). Em nota, Weber assim explica seu ponto de vista:

> De acordo com o meu modo de representação, as seguintes quatro diferentes combinações derivam-se de uma mesma e única fundamental, já conhecida, a saber: a partir de uma harmonia de **ºb7** com terça elevada [i.e., **si-ré-fá-lá** modificado para **si-ré#-fá-lá**], ou a partir dos quatro principais desdobramentos do acorde de **B7** com quinta abaixada [**si-ré#-fá#-lá** alterado para **si-ré#-fá natural-lá**]; antigamente, numa concepção contrária, nossos professores eram obrigados a inventar quatro fundamentais de acordes, distintas e peculiares, para explicar estas quatro combinações harmônicas [...] o acorde representado na figura **(1.)** é aqui explicado como uma segunda inversão da harmonia fundamental **(I.)**; o acorde na figura **(2.)** é a primeira inversão da harmonia fundamental **(II.)**; a figura **(3.)** é a segunda inversão da harmonia fundamental **(III.)**; e a figura **(4.)** é a primeira inversão de **(IV.)** (WEBER, 1853, p. 214).

FIG. 5.47 **-** "Acordes de sexta aumentada" e suas "harmonias fundamentais", conforme Gottfried Weber, 1824

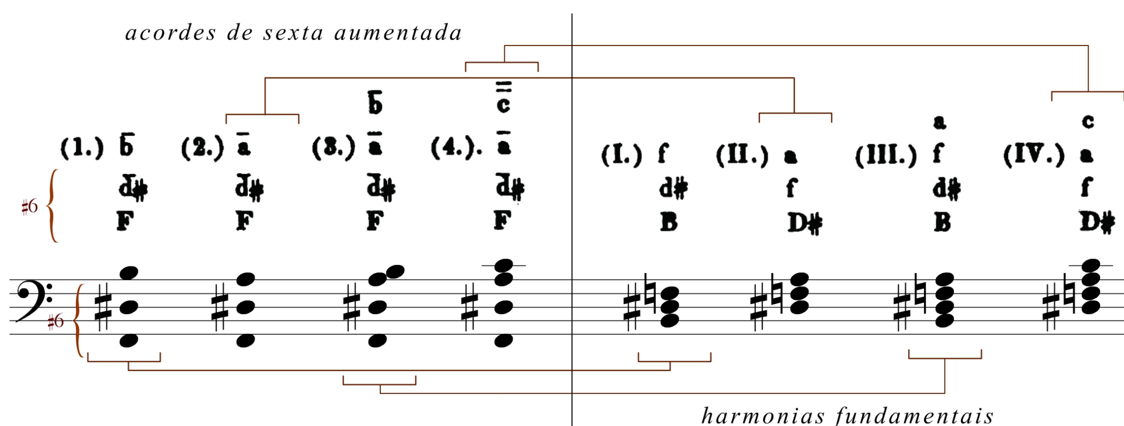


FIG. 5.48 - Inversões e transformações ("*Umgestaltungen*") através da "elevação ou depressão cromática de um intervalo" de um acorde de **Bm7$^{(b5)}$** como recurso para se obter os acordes de **B7^{alt}** (dominante alterada) e **F7** (sexta aumentada), conforme Gottfried Weber, 1824 (Volume 1, p. 210)

(Fig. 123. i.) (k.) (l.) (m.) (n.) (o.) (p.) (q.) (r.)

♯6 Fr. ♯6 It.

Bm7$^{(b5)}$ E B7$^{(b5)}$ E B7$^{(b5)}$/D# E F7$^{(\#11)}$ E B7$^{(b5)}$/A E F/Eb E F7 E F7/A E/G# F/Eb E

F$^{(\#11)}$/Eb F7$^{(\#11)}$/A

Am: IIm7$^{(b5)}$ V (V/V) V ⁒ ⁒ ⁒ ⁒ ⁒ ⁒ ⁒

(s.) (t.) (u.) (v.) (w.)

♯6 Al. ♯6 Fr. ♯6 Fr.

F7 E F7/A E/G# F7/C E/B G F7$^{(\#11)}$ E G F7$^{(\#11)}$ E

Am: ⁒ ⁒ ⁒ bVII (V/V) V bVII (V/V) V

FIG. 5.49 - Mostruário de "acordes de sexta aumentada" gravados no "*Versuch...*" de Gottfried Weber, 1824

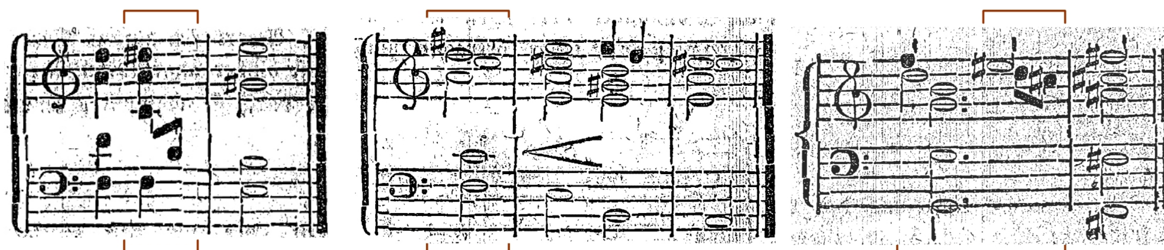
übermässiger Sextakkord

(Fig. 129. i.) [k.] [l.] [m.] [n.] [o.] [p.]

[q.] [r.] [s.] [t.] [u.]

Em 1828 publica-se aquele que Wason (1995, p. 25) considera "o mais radical" dos tratados de harmonia que surgiram nesse período: o "*Harmonielehre*" de August Swoboda (1787-1856), teórico e compositor tcheco (que fez carreira em Viena) que foi aluno de Vogler. Swoboda é considerado "um campeão nas implementações inovadoras do acorde diminuto e do acorde de sexta aumentada" (DAMSCHROEDER, 2008, p. 280) e já mostra uma opinião "particularmente livre" sobre a questão: "[o "acorde de sexta aumentada"] pode ser usado sobre qualquer grau da escala em que ocorra uma sexta maior e uma terça maior" (SWOBODA apud WASON, 1995, p. 26).
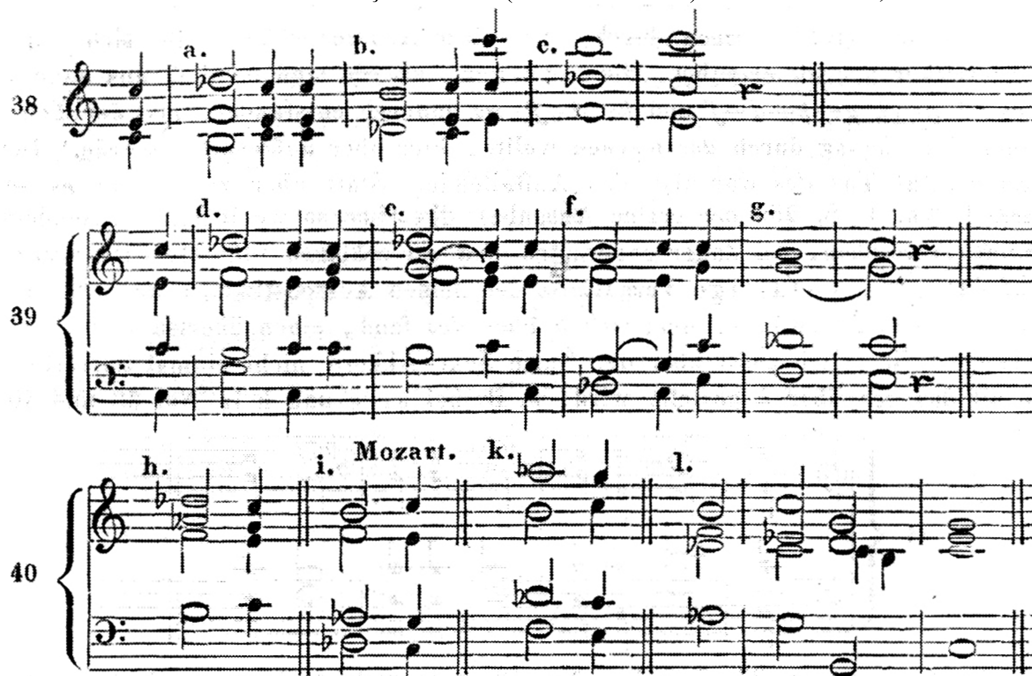
FIG. 5.50 - *"*Acordes de sexta aumentada" gravados no "*Harmonielehre*" de Swoboda, 1828



Em 1841 o, já mencionado, compositor, crítico, teórico e professor da Universidade de Berlin, Adolf Bernhard Marx (1795-1866) publicou uma espécie de panfleto intitulado "*Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*" (algo que poderia ser traduzido como "a desavença entre a velha maneira de ensinar harmonia e o nosso tempo") criticando o "*Theoretisch-praktische Harmonielehre*" publicado em 1840 pelo teórico alemão Siegfried Dehn (1799-1858). Conforme Damschroder (2008, p. 185-186), nesse trabalho, A. B. Marx – personagem que "dedicou sua vida a deificação de Beethoven", que foi "sem dúvida, um dos agentes mais importantes na criação desse mito" (ROSEN, 1987, p. 15) e um elo de ligação entre as *formas musicais beethovenianas*, o *organicismo de fundo goethiano* e as concepções teóricas de Schoenberg (cf. BENT, 1987, p. 28 e DUDEQUE, 2005a, p. 15-20) – expôs um ponto de vista *sensivelmente* discordante das opiniões correntes (FIG. 5.51).

Para A. B. Marx, nos feixes **si-réb-fá**, **sol-si-réb-fá** e **si-réb-fá-láb** qualquer uma das notas assume o papel de baixo e a resolução desse tipo de acorde se dá sobre a tônica – e não sobre a dominante! O rótulo *"Übermässige Sext-Akkord*" (usado por Dehn e outros autores da época) é inadequado, pois em seus respectivos estados fundamentais estes três acordes não mostram o tal intervalo de "**#6**". A mutação **reb** em lugar de **ré** natural cria uma sonoridade justa (mais consonante em relação a nota **láb**). O acorde **si-réb-fá** pode ser chamado de "tríade duplamente diminuta na falta de um novo nome". E como o estado fundamental deste acorde mostra um intervalo de um tom entre a terça **si-réb**, A. B. Marx defende o termo "acorde de terça diminuta" (DAMSCHRODER, 2009, p. 185). Vale notar que, publicado no Brasil a partir de 1932, o "*Manual de Harmonia*" do maestro, compositor e professor José Paulo da Silva (1892-1967) defende opinião equivalente: "Autores há que fazem desse acorde menção especial. Não os imitamos. Todo acorde que encerra 3ª diminuta é de 6ª aumentada sempre que a 3ª é invertida" (SILVA, 1962, p. 189). Cf. Schenker (1990, p. 396).

FIG. 5.51 - *Acordes de terça diminuta* (sexta aumentada) em A. B. Marx, 1853



Nesse mesmo ano de 1853 (um ano marcante para a história da teoria da harmonia austro-germânica), no volume 1 ("*Die richtige Folge der Grundharmonien*") do extenso "*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*", publica-se a contribuição de Simon Sechter (1788-1867). Na sua revisão da *teoria e arte das equivalências de trítono*, Phipps (1985-1986, p. 55-57) destaca que Sechter descreve o "acorde de sexta aumentada" como um "*Zwitterakkord*" (um "acorde-hermafrodita" ou "acorde-híbrido") numa explanação que, a partir da tradução de Phipps, está parcialmente reproduzida na FIG. 5.52.

FIG. 5.52 - Os "acordes de sexta aumentada" no tom de Lá-menor conforme Sechter, 1853

a) O assim chamado a*corde de sexta Francesa*: um **II7** com 3ª maior e 5ª diminuta, usualmente escrito em segunda inversão. No tom de Lá-menor a fundamental é B.

b) O assim chamado *acorde de sexta Italiana*: um **II7** com 3ª maior , 5ª diminuta e fundamental omitida, usualmente escrito em primeira inversão. No tom de Lá-menor a fundamental real é B.

c) O assim chamado *acorde de sexta Alemã*: um **II9** (sétima menor e nona menor) com 3ª maior, 5ª diminuta e fundamental omitida, usualmente escrito em primeira inversão. No tom de Lá-menor a fundamental *real* é B. No modo maior a nona é por vezes grafada enarmonizada visando favorecer a boa condução das vozes, a fundamental, no entanto, é sempre B.

Conforme Brooks (2008, p. 172-173, 179-181), Javier (2009, p. 120) e Phipps (1985-1986, p. 55-57), a partir dessa enarmonia (FIG. 5.52c) Sechter constrói o argumento da *equivalência enarmônica* entre o "acorde de dominante com sétima" e o "acorde de sexta aumentada alemã". Entende-se (num reaproveitamento expandido da idéia do "*double emploi*" de Rameau) que esse "*Zwitterakkord*" possui "duas fundamentais que se acham separadas pela distância de um trítono". A FIG. 5.53 reproduz a ilustração com a qual Sechter representa esse "duplo sentido harmônico". Nos dois primeiros casos (FIG. 5.53a, b) a sexta aumentada **fá-ré#** no acorde **fá-lá-dó-ré#** cumpre função *pré-dominante* preparando o acorde de **E7** (o **V7** de **Am**). Depois, na FIG. 5.53c, o intervalo **fá-ré#** enarmonizado como sétima menor **fá-mib** mostra o acorde de **fá-lá-dó-mib** na função *dominante*, **F7 o V7** de **Bb**. Por fim, na FIG. 5.53d, Sechter mostra a *equivalência enarmônica* numa seqüência que nos permite ouvir os mesmos sons como um "acorde de dominante com sétima" cuja fundamental é **F** e, concomitantemente, como "acorde de sexta aumentada alemã" em Lá-menor cuja fundamental é **B**. Ressoam assim as duas fundamentais deste "acorde-hermafrodita" (Vale notar que, *grosso modo*, esse entendimento se consolidou na *jazz theory*).

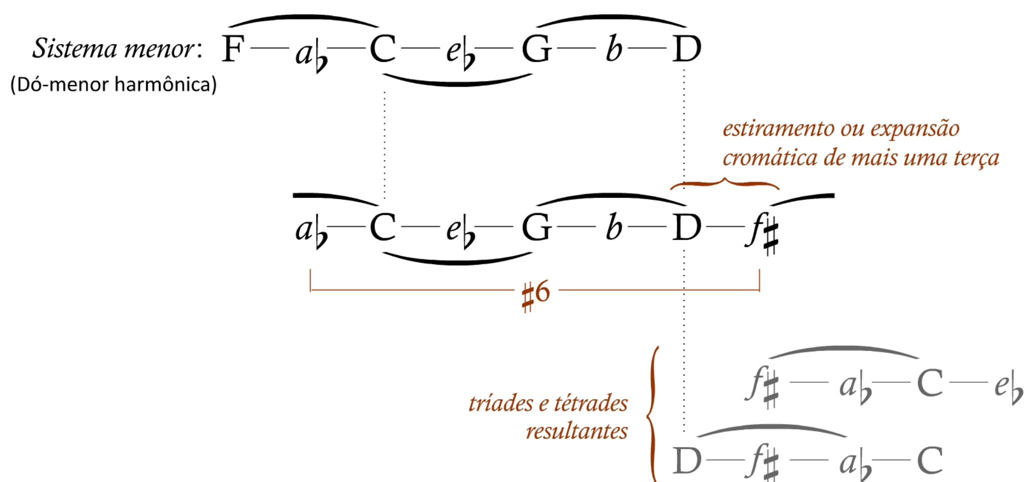
FIG. 5.53 - A *equivalência enarmônica* entre "acorde de dominante com sétima" e o "acorde de sexta aumentada alemã", conforme Sechter, 1853

Também em 1853 é publicado "um manual de harmonia bastante popular durante a segunda metade do século XIX, e que teve inúmeras reedições na Alemanha" (DUDEQUE, 2004a, p. 118), o "*Lehrbuch der Harmonie...*" do organista*,* compositor e teórico alemão Ernst Friedrich Richter (1808-1879), "talvez o professor de harmonia e contraponto mais influente internacionalmente do século XIX. Massas de estudantes da Rússia, Escandinávia, Europa Ocidental e América do Norte foram estudar com ele" (BENT, 2006, p. 594). Richter explica a origem do "acorde de sexta aumentada" como uma "transformação de um **II** grau" – como diria Schoenberg (2004, p. 55-56) que, como se vê adiante, parte da mesma interpretação de Richter em seu "*Harmonielehre*" de 1911 – do tom menor (na FIG. 5.54b, em Lá-menor, o meio-diminuto **si-ré-fá-lá**) ao qual se acrescenta uma nona (**si-ré-fá-lá-"dó"**), se omite a fundamental ([si-]**ré-fá-lá-dó**) e se altera a terça para maior (**"ré#"-fá-lá-dó**). Tal acorde (**ré#-fá-lá-dó**) sofre inversão para **fá-lá-dó-ré#** gerando o "*Übermäßiger Quintsextakkord*" cuja função é anteceder o **V** grau de um tom menor ou de um tom maior (cf. RICHTER, 1853, p. 76-81 e 83). [No "*Harmonielehre*"*,* Schoenberg (2001b, p. 52) menciona o nome de Richter quando discute as "modulações bruscas"].

FIG. 5.54 - O "*Übermäßiger Quintsextakkord*" (*acorde de quinta-e-sexta aumentada*) como uma transformação do **II** grau, conforme Richter, 1853

Outro trabalho desse singular ano de 1853 é o já mencionado "*Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*" do teórico, compositor e professor alemão Moritz Hauptmann (1792-1868) que, para Shirlaw, é "sem dúvida uma das mais importantes e valiosas obras sobre a harmonia que possuímos" (SHIRLAW, 1917, p. 352). "Os acordes de Sexta Aumentada **láb-dó-fá#** e **láb-ré-fá#** são explicados por Hauptmann como decorrentes da união dos extremos do sistema tonal [a cadeia de terças] de Dó-menor expandido em direção ascendente [FIG. 5.55]. A forma original desses acordes é, portanto **f#/ab-C**[**-eb**] e **D-f#/ab**[**-C**]" (SHIRLAW 1917, p. 366).
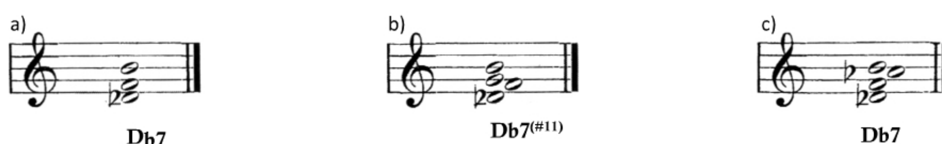
FIG. 5.55 - O "acorde de sexta aumentada" como decorrência da união dos extremos da cadeia de terças de Dó-menor expandida pelo acréscimo de uma terça maior ascendente, conforme Hauptmann, 1853



Com o auxílio da revisão de Shirlaw é possível conhecer as normalizações do "acorde de sexta aumentada" publicadas no século XIX por outros autores influentes na tradição escolar da harmonia em língua inglesa, dentre os quais se destacam: Alfred Day (1810-1849) que publicou seu "*A Treatise on harmony*" em 1845 (cf. DAY, 1845, p. 121-127 e SHIRLAW, 1917, p. 418-419) e John Stainer (1840-1901) que publicou seu "*Theory of harmony, founded on the tempered scale*" em 1871 (cf. SHIRLAW, 1917, p. 441-442).

Também em 1871, no capítulo 27 daquele seu "*Guia para o estudo prático da harmonia*", Tchaikovsky (2005, p. 106-110) já está consideravelmente distante das restrições clássicas. Aqui o "acorde de sexta aumentada" se assenta sobre o **II** *grau cromaticamente rebaixado e se resolve descendo meio tom diretamente sobre a tríade tônica* (ou seja, **Db7⇢C**). No entender de Tchaikovsky um primeiro tipo de "acorde de sexta aumentada" (que para Callcott seria a "sexta aumentada italiana") deriva-se da primeira inversão da tríade diminuta (**si-ré-fá** com a nota **ré** no baixo rebaixada para **réb**, FIG. 5.56a). Um segundo tipo, o "acorde aumentado de quarta e terça" (a dita "sexta aumentada francesa") origina-se da segunda inversão do acorde de dominante com sétima (**sol-si-ré-fá** com a nota **ré** no baixo rebaixada para **réb**, FIG. 5.56b). E o terceiro tipo, o "acorde aumentado de sexta e quinta" (a dita "sexta aumentada alemã") origina-se da primeira inversão do acorde diminuto com sétima (**si-ré-fá-láb** com a nota **ré** no baixo rebaixada para **réb**, FIG. 5.56c). A FIG. 5.56 traz alguns dos exemplos preparados por Tchaikovsky. Neles o "acorde de sexta aumentada", superando a tradicional função pré-dominante (i.e., "(**SubV7/V7)⇢V**"), se expande para a função pré-tônica ("**SubV7⇢I**"). E também para as situações de dominante secundária ("**SubV7⇢x**"). As cifras (em letras) na FIG. 5.56 não aparecem nos exemplos de Tchaikovsky e são adicionadas aqui para favorecer uma rápida comparação com outros sistemas de representação.

FIG. 5.56 - "Acordes de sexta aumentada" em exemplos do "*Guia...*" de Tchaikovsky, 1871



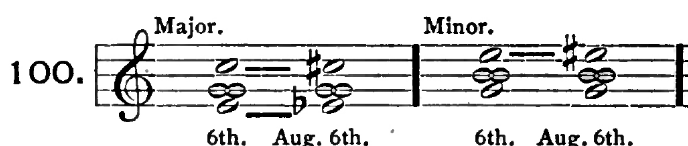
Em 1889, no seu "*Harmony, its Theory and Practice*" o influente teórico, professor e compositor inglês Ebenezer Prout (1835-1909) também registra – com uma bela coleção de exemplos (PROUT, 1889, p. 197-213) – este novo entendimento de que, por meio de um processo de *expansão por similitude*, a função "pré-**V** grau" do "acorde de sexta aumentada" se acha em uso na função "pré-**I** grau" (ou mesmo na função "**SubV7**⋯→**x**"). Para contemplar tal deslocamento que se observa na arte, a teoria teve que se adaptar. Na perspectiva de um Rameau (como vimos na FIG. 5.1), para Prout, é a 3ª do **II** grau do modo menor que sofre a alteração cromática ascendente (no feixe **ré-fá-láb-do** a nota **fá** sofre a mutação para **fá#**, converte-se em "sensível secundária" gerando, numa segunda inversão, o feixe **láb-dó-ré-fá#** que mostra no baixo uma nota pertencente ao diatonismo de Dó-menor). Mas agora, com essa *novidade* de um "**SubV7**⋯→**I**" (noticiada por autores como A. B. Marx, Tchaikovsky e Prout), é a nota do baixo que sofre uma necessária mutação cromática descendente: no feixe **sol-si-ré-fá**, a terça já é maior, (o **si** *já é a nota sensível*, nota natural em Dó-maior e *naturalizada* em Dó-menor), assim, para a obtenção de um efeito similar nesta posição diatônica, é o **ré** que precisa ser rebaixado para **réb**. Em outras palavras: na perspectiva de um Rameau o "lócrio sofre mutação para superlócrio"; mas na perspectiva romântico-contemporânea dá-se a generalização que nos ensina: "toda escala de dominante pode sofrer mutação para *escala alterada*".

> Se tomarmos a segunda inversão de um acorde com sétima ou de um acorde de nona menor, sobre uma dominante [**V** grau] ou sobre uma supertônica [**II** grau], e rebaixarmos a nota do baixo um semitom, vamos obter uma nova combinação. Em (***a***) **1**, **2**, são mostradas segundas inversões do acorde com sétima sobre a supertônica [...] em **3** mostra-se a mesma inversão desse acorde com uma nona menor acrescenta; nos três casos *a nota do baixo foi rebaixada um semitom*. Em (***b***) 1, 2, 3, estão as posições correspondentes a partir do acorde de dominante alterado de maneira similar (PROUT, 1889, p. 197).

FIG. 5.57 - "Acordes de sexta aumentada" como inversões-alteradas sobre o **II** e **V** graus em Prout, 1889

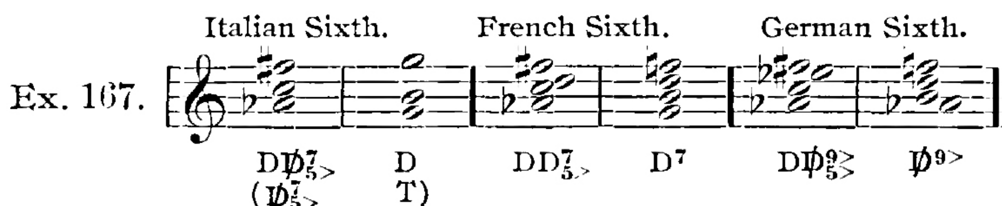
Em 1898, no seu "*Harmony made practical*" (publicado em 1900) o organista e compositor estadunidense Otis Bardwell Boise (1844-1912), que estudou com Richter, Hauptmann e Liszt, simplifica as coisas e propõe um mecanismo de fato *prático* e *genérico* para se chegar ao que, sonoramente, mais interessa: "O acorde de sexta aumentada pode ser formado a partir da primeira inversão de qualquer tríade maior ou menor por meio da cromatização ascendente da fundamental; e no caso da tríade maior, também do rebaixamento da terça" (BOISE, 1900, p.74).

FIG. 5.58 - A formação do "acorde de sexta aumentada" a partir da primeira inversão no "*Harmony...*" de Boise, 1898



Em 1900, no seu "*A simple method of modern harmony*" o professor e organista Carl William Grimm (1863-1952) declara-se insatisfeito com os termos "nacionais" (italiana, francesa e alemã) que julga "irracionais e inúteis" (GRIMM, 1906a, p. 131) e interpretando os "acordes de sexta aumentada" como acordes de "Dominante da Dominante" propõe uma nomenclatura riemanniana supostamente mais *simples* e *moderna* (ou seja, racional e útil) reproduzida na FIG. 5.59. (Note-se que soluções semelhantes são adotadas em KOELLREUTER, 1980, p.38 e em OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1978, p. 47).

FIG. 5.59 - O "acorde de sexta aumentada" funcionalmente interpretado como uma "*Dominante da Dominante*" alterada conforme as cifras de Grim, 1900



Em 1906 Schenker publica seu entendimento sobre a matéria no Capítulo 3, "*A alteração como variante do processo de tonicalização*", §146 a 154 da segunda parte do "*Harmonielehre*" (SCHENKER, 1990, p. 394-405). O entendimento de Schenker será comentado em nota específica logo adiante.

Em 1911 surge a primeira versão do "*Harmonielehre*" de Schoenberg que, como Richter (1853, p. 76-81 e 83), cuida do "acorde de sexta aumentada" (2001a, p. 357) como uma "inversão" (FIG. 5.60c), um "acorde de quinta-e-sexta aumentada" que "poderá ser, usualmente, derivado da seguinte maneira: no acorde de quinta-e-sexta do II grau do modo maior, elevando-se a terça e a fundamental e rebaixando a quinta [FIG. 5.60a]; e, no modo menor, elevando-se a fundamental no acorde de sétima do IV grau [FIG. 5.60b]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 352). Contudo, já discordando dessa "derivação", Schoenberg (como vimos na discussão sobre o **bII**) considera incorreta "a hipótese da elevação da fundamental [...] em um sistema que toma as fundamentais como referências" e julga "não prático" derivar esse acorde de dois graus da escala diferentes, pois isso obscurece a função (que é a mesma no modo maior ou menor) além de prejudicar a "reinterpretação enarmônica" deste acorde. Schoenberg defende então a hipótese de uma "derivação" do "acorde de nona do II grau, no modo maior e menor" [FIG. 5.60d], e acrescenta:

> Mais importante do que o problema da sua derivação parece-me essa questão: a quais necessidades ou possibilidades harmônicas deve ele [o acorde] a sua origem? A réplica a esta pergunta traz igualmente uma instrução para o seu manejo: para a sua introdução e para sua continuação. Muitas vezes é encontrado naquele lugar onde, geralmente, está o II ou o IV grau. Ou seja, na cadência, antes do acorde de quarta-e-sexta do I grau ou antes do acorde de sétima de dominante (V grau). Portanto, poderá ser visto como representante de um destes dois graus, II ou IV. O mais favorável é hipótese de que seja representante do II grau. [...] Com isso seu uso torna-se muito simples: é introduzido no modo maior da mesma maneira que os acordes da região da subdominante menor; e [...] no modo menor ao jeito de uma dominante secundária ou de um acorde de sétima diminuta. Posto na cadência, a sua continuação natural é, então, através do V [...] (SCHOENBERG, 2001a, p. 354-355).

Schoenberg discorda de um Rousseau: "obviamente, podem-se dispor os sons desse acorde também em outras [...] inversões" (SCHOENBERG, 2001a, p. 357), mas concorda com um D'Alembert: "a terça [nota **fá#** na FIG. 5.60d] da fundamental imaginária [nota **ré**] soa como uma sétima menor [do **láb** que está no baixo]" (idem) e arremata pré-anunciando entendimentos que serão semelhantes aos defendidos pela *jazz theory*: "extraem-se proveitos do fato de este acorde soar idêntico a um acorde de sétima de dominante (sobre *láb*: *láb-dó-mib-solb*), em que se pese a distinta forma de escrita" (idem).

FIG. 5.60 - Explicações do "acorde de sexta aumentada" no "*Harmonielehre*" de Schoenberg, 1911

acorde aumentado de quinta-e-sexta — *acorde de sexta aumentada*

a) 181 — II 6/5 *Dó-maior* — F6 → Ab/Gb — IV → SubV7
b) IV *Dó-menor* — Fm7 → Ab/Gb — IVm7 → SubV7
c) 184b — 6 — Ab7 — SubV7
d) 183 — Dm *ou* Dm7(b5) — IIm *ou* IIm7(b5) — D, D7, D7(b9) (V/V) — F#º, Ab/Gb (SubV7/V7) — II

Podemos concluir este sobrevôo histórico escolhendo o ano de 1941, quando começam a ser publicadas as sucessivas edições do influente "*Harmony*" do compositor e professor norte americano Walter Piston (1898-1976), um texto que se tornou obrigatório na literatura de escola e que ilustra bem os conflitos que um mesmo autor vai encontrando quando se dispõe a tratar, didaticamente, de um acorde que possui tão vasta e controversa cultura teórica.

Vale notar que as exemplificações e cifrados de Piston para os "acordes de sexta aumentada" são semelhantes aos que "tradicionalmente" se encontram em *manuais* de prestígio da época. *Manuais* como o "*Modern harmony in its theory and practice*" publicado em 1905 pelo compositor estadunidense Arthur Foote (1853-1937) em parceria com Walter Raymond Spalding (1865-1962), este foi professor da Universidade de *Harvard* onde Piston foi aluno de 1920 a 1924 e professor de 1926 a 1960 (Cf. FOOTE e SPALDING, 1905, p.187). Ou também "*The elements of harmony*", publicado em 1920 pelo compositor britânico James Lyon (1872-1949) (cf. LION, 1920, p. 134). A FIG. 5.61 reproduz o exemplo preparado por Piston para ilustrar um *entendimento* que pode ser visto então como uma espécie de síntese representativa do momento que a teoria culta em língua inglesa atravessa nessa primeira metade do século XX.

FIG. 5.61 - Explicações do "acorde de sexta aumentada" no "*Harmony*" de Piston, 1941

	a) *Italiana*	b) *Alemã*	c) *Francesa*	d) *Suíça*
	V^0_6 *de* V	$V^0_{6\,5}$ *de* V	V^4_3 *de* V	V^4_3 *de* V (*todos com quinta rebaixada*)
tradicionalmente: *(cifras usadas nas primeiras edições de Piston)*	**IV^{6+}**	**$V^{6+}_{5\,3}$**	**$II^{6+}_{4\,3}$**	**$^{+}II^{6+}_{4+\,3}$**
	acorde de sexta aumentada	*acorde de terceira, quinta e sexta aumentada*	*acorde de terceira, quarta e sexta aumentada*	*acorde de quarta duplamente aumentada*

> Muitos textos de harmonia, incluindo as primeiras edições deste livro, descrevem ***a*** e ***b*** como acordes com o quarto grau elevado [nota **fá#**] como fundamental e ***c*** como um acorde com sétima da supertônica alterada [i.e. **II7^(b5)**]. A consideração tradicional de ***a*** e ***b*** como **IV** supõe que a tríade é diminuta e, portanto, não se pode perceber com facilidade como uma autêntica subdominante. Provavelmente, é mais exato pensar que ***a*** é uma forma de **VII6** [**F#m7^(b5)** com terça no baixo], (V^{0}_{6}) do **V**, ou seja, um **V7** incompleto com quinta abaixada de **V** [i.e., **D7** sem fundamental e com **b5** no baixo como preparação para **G**]. A fundamental real do acorde seria então **Ré**, como na forma completa, ***c***. Quanto a ***b***, podemos considerá-lo um acorde de sétima diminuta alterado, um V^{0}_{9} com quinta rebaixada do V. Se interpretarmos ***c***, tradicionalmente $II^{6+}_{\substack{4\\3}}$, de maneira semelhante, resulta um **V7** com quinta rebaixada do **V7**. Assim, os três acordes ***a***, ***b*** e ***c***, tem certo parentesco e são variantes do **V** do **V**, como mostram suas resoluções habituais (PISTON, 1993, p. 404).

Wason (1995, p. 186) reconhece a então "recente" influência da "orientação-schenkeriana" nessa re-interpretação que Piston faz a partir da 4ª edição. Por considerar que o acorde ***d*** (que nas primeiras edições era chamado apenas de "*doubly augmented fourth*") "inclui características das sextas alemãs e francesas", Piston, como vimos, propõe o novo termo "*Sexta Suíça*" defendendo o uso das "abreviaturas nacionais" ("It., Al. Fr, Sza"), já que são mais "práticas" e, independentes da inversão, evitam "o perigo de confundir números romanos com as formas não alteradas do V do V ou do II" (PISTON, 1993, p. 405). Concordando ou não com os termos e análises de Piston, é importante destacar a primorosa mini-antologia de ocorrências da *sexta aumentada* no repertório tonal culto (ocorrências escolhidas nas obras de europeus de grande prestígio como Bach, Beethoven, Chopin, Frank, Mozart, Schubert, Schumann e Wagner) que podemos consultar nesse trabalho (PISTON, 1993, p. 403-417).

A grandeza artístico-musical reunida nessas antologias encobre ou justifica quaisquer insuficiências ou fragilidades de uma teoria que, sendo minimamente verossímil e bem exemplificada, passa a se apresentar como uma teoria plena, suficiente e devidamente autorizada. Amplificada pela defesa do "prático" e do "verdadeiro" (menos palavras e mais exemplos), essa estratégia de persuasão – já na Poética de Aristóteles, anteriormente mencionada, o *exemplo* é um tipo de *prova* cujo efeito é semelhante ao da *indução* (ARISTÓTELES, 1998, p. 147) – é empregada pelos grandes professores que, sabiamente, evitando fabricar casos hipotéticos (sem capital artístico, cultural e histórico), recortam fragmentos de música assinados por nomes de prestígio que, transformados em "argumento pelo exemplo", servem para "comprovar" os preceitos defendidos como corretos, pedagógicos, claros, belos e "nossos". Os exemplos *deificam* um ponto de vista, silenciam objeções e mostram que o acento "nacionalista" associado a essa "sexta aumentada" ainda não desapareceu totalmente.

Como Piston e outros autores do *campo erudito*, um autor do campo da *jazz theory* como Levine (1989; 1995) constrói sua argumentação sobre a "*Tritone Substitution*" com fragmentos de *standards* ("*All the things you are*", "*Just Friends*", "*Tune Up*", "*Stella by Starlight*", etc.) e uma galeria de nomes e de fotos (emblemas de postura e atitude) de personagens unânimes (Bud Powell, Charlie Parker, Thelonious Monk, Herbie Hancock, etc.). Falando da "dominante substituta" em várias passagens do seu "Harmonia", Guest (2006) menciona casos em canções assinadas por personagens importantes da MPB (Caetano Veloso, Dorival Caymmi, João Donato, Tom Jobim, Zé Kéti, etc.) e, como que atendendo as já mencionadas recomendações de Mario de Andrade (2006, p. 38-48), trabalha também com acordes de dominante substituta em canções do folclore brasileiro ("Vamos, maninha"; "Ciranda, cirandinha"; "Atirei o pau no gato", etc.).

Além das referências mencionadas neste sobrevôo histórico – de 1728 com Heinichen até 1941 com Piston – alguns dos diversos trabalhos, mais recentes, que tratam do obrigatório "acorde de sexta aumentada" no campo da *teoria de escola* em língua inglesa são: Aldwell e Schachter (1989, p. 477-502), Benward e White (1999, p. 93-106), Harrison (1994, p. 115-116), Lester (1982, p. 84-94), Ottman (2000, p. 243-291), Proctor (1978, p. 115-123), Sessions (1951, p. 331-339), Turek (1996, p. 64-74) e Ulehla (1994, p. 133-136).

Os vestígios desse legado teórico estão fragmentados e dispersos e, de forma não propriamente declarada, reaparecem em *charadas teóricas* que, por vezes, dão considerável trabalho de decifração. O caso do "*Tonal Harmony*" de Kostka e Payne (2004, p. 374-399) deve ser referenciado aqui em virtude do atual prestígio que este trabalho (com um tratamento um tanto diferenciado dispensado ao "acorde de sexta aumentada") goza no âmbito do ensino escolar da disciplina.

Adotando um viés que, por um lado, atenua os valores de reafirmação tonal evidenciados nas normalizações mais tradicionais deste acorde de dominante "alterada" e, por outro lado, realça a *complexidade* cromática desta "sonoridade" como um dos fatores que, pouco a pouco, contribuíram para o surgimento de uma *nova música* (a "pós-tonal"), Kostka e Payne optam por expressões levemente matizadas pelo modo de dizer da chamada "*set theory*". Sublinham os aspectos intervalares desta "*combination of tones*" e, expondo os "usos convencionais do acorde de sexta aumentada", já não valorizam tanto termos como "nota sensível", "tensões", "graus", "função" ou "inversões" de um "baixo fundamental". Kostka e Payne (2004, p. 389-391) sustentam que "o acorde de sexta aumentada é uma sonoridade linear que não possui uma fundamental", "esses acordes são *desfundamentados* [*desraizados*]; têm apenas uma posição de baixo mais comum, a **(b)**$\hat{6}$ no baixo" [ou seja, a posição pré-dominante é tida pelos autores como a "mais comum"], "tecnicamente, como os acordes **+6** não possuem fundamental, eles não podem ser invertidos". [Para favorecer a apreciação da argumentação, os exemplos de Kostka e Payne foram transpostos para *Sib-maior* ou *Sib-menor*, o tom dado pelos autores no "Exemplo 23-3"].

> Na maioria dos casos os acordes de **+6** [sexta aumentada] contêm mais do que duas classes de alturas [mais do que as *duas notas* que formam o intervalo de sexta aumentada]. Quando uma terceira classe de alturas [uma terceira nota] é incluída, esta geralmente é a altura tônica [*tonic pitch*, i.e., a nota $\hat{1}$ da tonalidade principal], que está situada uma M3 [terça maior] acima do baixo. Esta combinação de notas [*tones*] é chamada de **acorde de sexta aumentada Italiana** (**It**$^{+6}$), como ilustra o Exemplo 23-3. O **It**$^{+6}$, como qualquer outro acorde de **+6**, resolve em V ou I^6_4–V. Na textura a quatro vozes a altura tônica [*tonic pitch*] é duplicada. Resoluções típicas são mostradas no Exemplo 23-4 (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 374-375).

FIG. 5.62 - O vínculo do "acorde de sexta aumentada italiana" com a "altura tônica", conforme Kostka e Payne, 2004

> Existem dois acordes comuns de **+6** que contém quatro classes de alturas [quatro notas diferentes], e ambos podem sem pensados como acordes de **It**$^{+6}$ com uma nota acrescentada. Se a nota acrescentada for o $\hat{2}$, essa sonoridade é chamada de **acorde de sexta aumentada Francesa** (**Fr**$^{+6}$), como mostram os Exemplos 23-6 [...] e 23-7 (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 375-376).

FIG. 5.63 - O "acorde de sexta aumentada francesa" em Kostka e Payne

> O outro [...] é o **acorde de sexta aumentada Germânica** (**Ger**$^{+6}$). Tal acorde pode ser pensado como um **It**$^{+6}$ ao qual se adiciona a $\hat{3}$ do modo menor (cromaticamente abaixada no modo maior). Como mostram os Exemplos 23-10 [...] e 23-13 (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 377-379).

FIG. 5.64 - O "acorde de sexta aumentada germânica" em Kostka e Payne

* * *

[7] DOS TERMOS "SUPÉRFLUO" E "SUPER" NA TEORIA MUSICAL MODERNA. O termo *supérflua* ou *supérfluo* para aquilo que, na teoria atual, chamamos de "aumentado" (acorde ou intervalo) possui vasta cultura. Na teoria moderna "*superflui*" ou "*superflua*" foi usado, p. ex., por Zarlino em diversas passagens "d'*Le istitutioni harmoniche*" publicado em 1558 (cf. *Terza parte*, *Capitolo* 24, p. 168). O termo "*sexta superflua*" aparece no grupo das "*consonantiae impropriae*" no "*Tractatus compositionis augmentatus*" de Christoph Bernhard (1628-1692) publicado em 1660 (BARTEL, 1997, p. 232-233). "*Superfluë*" é corrente no "*Traité d l'harmonie*" de 1722 de Rameau (cf. RAMEAU, 1986, p. 24). "*Superflu*" ou "*superflue*" é um verbete no tomo 15 da "*Encyclopédie...*" (p. 661) publicado em 1765. E aparece também no verbete *"accord"* do "*Dictionnaire de musique*" de Rousseau de 1768. Na teoria culta em língua portuguesa o termo "supérfluo" (para intervalo *aumentado*) também foi corrente, como podemos ver em diversas passagens do já citado "A arte explicada de contraponto" escrito no Brasil, em torno de 1800, pelo mestre-capela André da Silva Gomes (cf. LANDI, 2006, p. 105-106).

Consultando o "Vocabulario Portuguez e Latino" de Bluteau (aquele "mais antigo dicionário da língua portuguesa" publicado em Coimbra entre 1712 e 1728) podemos nos aproximar um pouco mais da conotação estética clássica que o termo "supérfluo" possuía nos anos de Rameau. Com citações em *latim* de retores antigos (Cícero e Quintiliano) e referenciando-se em preceitos da Grande Teoria (como aquela mencionada tese da "beleza", defendida por Alberti, como "uma harmonia regrada de todas as partes de conjunto, de modo que nada se possa acrescentar, retirar ou alterar sem torná-lo pior"), Bluteau explica:

> SUPÊRFLUO. Coisa, que redunda, que é mais do necessário. Foi tomado metaforicamente do licor, que não cabendo no vaso, *Super fluit, id eft*, por cima derrama. [...] Um dos preceitos da arte é, que se declare a natureza da coisa, que se define, de sorte, que não lhe falte nada, nem tenha coisa alguma supérflua (BLUTEAU, 1712-1728, p. 788).

O capricho das palavras merece mesmo atenção. A aparição do prefixo "*super-*" nos termos "*supérfluo*" e "*superlócrio*" não é fortuita e oportuniza a observação de algumas nuances, ou inferências complementares, que ampliam a compreensão deste *acorde e sua escala* bem como da teoria dedicada ao tema. *Super* é uma conhecida palavra latina que, entre outras acepções, significa: *em cima de, sobre, por cima de, além de, mais do que, por causa de, por meio de, a mais, além da medida, posição superior, adição*, etc. (TORRINHA, 1942, p. 842). *Supérfluo*, no sentido atual e corriqueiro, é *algo que ultrapassa a necessidade*, que é *mais do que se necessita*, algo *redundante*, *desnecessário*, algo *que se caracteriza pela gratuidade*, pela *extravagância*, pelo *exibicionismo* e, freqüentemente, pelo *alto custo*.

Como já vimos, o termo usado na teoria francesa do século XVIII era "*accord de sixte superflue*", termo que, com as transformações da disciplina, seja por questões de atualização, de desambiguação, ou mesmo de tradução, foi se acomodando como "*aumentado*". O termo "aumentado" guarda qualidades até certo ponto comparáveis com o termo "supérfluo", já que "aumentado" é *aquilo que se tornou maior*, *mais intenso*, em que houve *exageração*, *excedência*, *distorção dos fatos*, etc. (HOUAISS). Assim, no geral e atualmente, em português e espanhol usamos o termo "acorde de sexta aumentada". Em francês se emprega "*sixte augmentée*" e inglês "*augmented sixth*". O termo "excessivo" ou "excedente" (um tanto mais próximo do antigo "*superfluous"*) se acha em uso no italiano "*accordo di sesta eccedente*" e também no alemão "*Übermäßiger Quintsextakkord*" (para **fá-lá-dó-re#**, literalmente *acorde de quinta-e-sexta excessiva*) ou "*Übermäßiger Sextakkord*" (para **fá-lá-ré#**, literalmente *acorde de sexta excessiva*). Esta observação é útil, pois como nos vários *idiomas da teoria da harmonia* os *nomes* e *cifras* do acorde vêm mudando em publicações que correm o mundo pelo menos desde o século XVIII, podemos nos confundir e ter a impressão equivocada de que, hoje, estamos lidando com um acorde que não existia antes.

Veja-se, p. ex., o caso da expressão "*extreme sharp sixth*", hoje quase esquecida, mas fluentemente empregada nas publicações anglófonas do início do século XIX (cf. CALLCOTT, 1817, p. 238-241; BURROWES, 1819, p. 60-63) e ainda em uso na viragem para o século XX quando foi desaparecendo e, praticamente, substituída pelo termo "*augmented sixth*". Na terceira edição inglesa, de 1895, do célebre "*Die Lehre* von *den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*" (*Da sensação de som como base fisiológica para a teoria musical*, 1863) do cientista alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894), tanto o termo "*superfluous*" quanto a designação "*chord of the extreme sharp sixth*" ainda são empregados para nomear o "acorde de sexta aumentada". No 2º volume do igualmente célebre "*A Dictionary of Music and Musicians*", publicado entre 1877 e 1889 por Sir George Grove, ainda podemos ler "*the interval of the augmented sixth is indifferently called 'superfluous' or 'extreme sharp sixth'*" (GROVE, 1900, p. 12). E também na edição inglesa do "*Dictionary of music*" de Riemann (1908, p. 770) encontramos "*Superfluous*, i.e. *augmented* (Ger. *Uebermässig*)", literalmente: "excessiva".

* * *

[8] SEXTA AUMENTADA ITALIANA, FRANCESA, ALEMÃ: ALGO MAIS SOBRE AS FRONTEIRAS DA TEORIA DA HARMONIA. Recuperando a temática das *fronteiras histórico-geográficas da teoria* (aquelas conotações de época e lugar associadas ao termo "*sexta napolitana*" comentadas no Capítulo 3) vale notar que, embora *costumeiros*, as origens e razões de ser dos termos "*sexta aumentada italiana*", "*sexta aumentada francesa*" e "*sexta aumentada alemã*" são incertas e imprecisas. Com isso alguns autores, evitando enfrentar aquilo que estaria ou não implicado nestes rótulos que de fato não mudam o som destas harmonias, optam por declarações taxativas como: "Esses termos 'nacionais' são irracionais e inúteis" (GRIMM, 1906a, p. 131); "este termo geográfico [*sexta aumentada italiana*], como os outros que estaremos usando [*sexta aumentada francesa* e *alemã*], não tem qualquer autenticidade histórica, trata-se simplesmente de um rótulo conveniente e tradicional" (KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 374). Declarações assim, propositalmente ou não, reafirmam as já mencionadas teses do *formalismo* hanslickiano:

> Traçar paralelo entre ramos artísticos especiais e determinadas condições históricas é um procedimento da história da arte, e não puramente estético. Por mais necessária que pareça a relação da história da arte com a estética, sob o ponto de vista metodológico, cada uma dessas duas ciências deve, no entanto, defender sua essência mais própria, pura, de uma mistura estreita com a outra. [...] o esteta deve deter-se unicamente nas obras [...] e procurar o que é belo nelas e por quê. A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvira o que a própria obra de arte exprime e acreditara nisso (HANSLICK, 1992, p. 81).

Contudo – insistindo na idéia de que a teoria da harmonia não é um universo autônomo e apartado, e sim *algo que está no mundo* –, é possível observar que, embora vago, de causa improvável e de difícil determinação, e mesmo que tenha surgido de motivações diversas, complexas e "*extramusicais"*, isso não quer dizer que esse mal fadado *determinismo nacional-geográfico* seja pura *arbitrariedade*, *convenção* sem qualquer relevância ou justificativa. Posto que "a análise da música requer mais do que teoria musical e revela algo mais do que relações de sons" (LESCOURRET, 2006, p. 259), podemos iniciar uma argumentação em favor de uma perspectiva "impura" considerando que:

> Geograficamente, existe o hábito de fracionar essa época [“a época barroca, 1600 a 1750”] em três grandes esferas de influência: a música italiana, a música francesa e, aquela que usualmente se designa por música alemã, mas que não é, de fato, limitada ao seu território, ouvindo-se noutros países (PLATZER, 2001, p. 202).

Como já vimos, na dita “época barroca”, o apelido “*accord* de *sixte italienne*” (possivelmente consagrado pelos franceses) já era conhecido em 1757 quando ganhou registro na “*Encyclopédie...*” (volume 7, p. 57). Essa menção *enciclopedista* nesta altura do século XVIII é um convite irrecusável para uma mínima referência sobre a famosa imagem que, naqueles anos, os *franceses* faziam dos *italianos.* Para tanto é oportuno recuperar algo das tantas *querelas* (debates inflamados, altercações públicas, etc.) que marcaram aquele mundo no qual a teoria da harmonia se tornou adulta: a *querela entre o melodrama francês e melodrama italiano*; a *querela entre o teatro de feira e a comédia francesa*; a *querela entre ramistas e lullistas*; a célebre *querela dos bufões* e ainda a *querela entre gluckistas e piccinnistas*.

Resumindo muito as coisas – e tendo em mente aquela advertência bourdieuniana que nos previne para o fato de que, nestas *querelas* “o desacordo supõe um acordo nos terrenos de desacordo” (BOURDIEU, 2004, p. 207) – temos que, segundo Fubini (2002, p. 38-40), o *melodrama* na França espelha-se na seriedade, no recolhimento austero, no comedimento, nas regras tradicionais, nas temáticas mitológicas e legendárias e está vinculado aos ambientes aristocráticos da corte. Em contrapartida, na Itália, o *melodrama* é muito mais popular, com música expansiva e liberta de regras que cultiva o virtuosismo dos cantores, a temática burguesa e a veia melódica. Tal diferença sumariza conflitos sociais profundos envolvendo embates em torno de diferentes visões de mundo e possui uma longa trajetória. Em 1636, em seu “*Traité d'Harmonie*”, o célebre matemático, teórico e padre francês Marin Mersenne (1588-1648) distingue:

> Os italianos observam, em suas narrativas, várias coisas das quais os nossos músicos estão privados [...] eles representam [...] as paixões e os afetos da alma, as fraquezas do coração e diversos outros sentimentos, de tal forma que se tem a impressão que de fato foram atingidos por essas paixões [...] os nossos franceses contentam-se em agradar o ouvido [...] usando, em suas canções, uma sonoridade constante, o que as impede de ter energia (MERSENNE apud COELHO, 1999, p. 19).

Em 1639, o músico francês André Maugars (c.1580-1645) observa: “o canto italiano é mais animado do que o nosso: eles têm certas inflexões de voz que nós desconhecemos” (COELHO, 1999, p. 19-20). Em 1645 as comparações se intensificam quando críticas publicadas na *Gazette de France* apontam a “enfadonha monotonia francesa” frente “a beleza multicolorida da melodia italiana” (FUBINI, 2002, p. 38-40).

Tais registros são representativos dos *debates* que se dão entre aqueles que, “por meio de conceitos bastante estereotipados” (FUBINI, 2002, p. 38), contrapõem a *música francesa* à *música italiana*. Os debates culminam em 1702, quando o abade francês François Raguenet (c.1660-1722) publica seu polêmico *“*Paralelo entre os italianos e os franceses no que se refere à música e às óperas” criticando a “austeridade e o formalismo da ópera francesa lullysta” em favor do “caloroso estilo italiano”. A resposta à Raguenet não tardou. Veio em 1704 na “*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*” seguida de um “*Traité du bom goût en musique*” escritos por Jean Laurent Lecerf de La Viéville (1674-1707). Lecerf, um aristocrata francês e defensor de Lully, critica os “excessos e *a falta de coerência dos enredos italianos”* em favor do *“bom gosto francês”* (FUBINI, 2002, p. 40-50 e 1994, p. 179-183; TOMÁS, 2005, p. 70-72).

Assim, desde o início do século XVIII, o campo de batalha se acha claramente dividido. De um lado, se toma o *partido* de Raquenet (que cinqüenta anos depois se renovará como o *partido de Rousseau*) que, a favor do *bel canto* italiano, defende a *autonomia* dos valores musicais, o *sentimento* e as *exigências do ouvido*, num franco elogio ao *prazer*, a *variedade*, a *ornamentação*, a *despreocupação* e ao *livre*. Do outro lado, defende-se *a tradição clássico-racionalista* encarnada em Lully, Lecerf e Rameau. Este último é o partido *conservador*, *moderado*, apreciador do *métier* apurado, das *règles*, da *simplicidade*, do *raffinement* que, por ser *equilibrado*, *contido*, *discreto* e *solene* será acusado de *antiquado* e *monótono*.

Em paralelo, outro cenário de disputas entre italianos e franceses é mapeado por Carrasco (2003, p. 58-61). Desde os tempos de Lully (†1687) até os inícios do século XVIII, nos “*teatros de feira*” na França (*théatres de la foire*), as trupes italianas da *Commedia dell'arte* (chamada de *Comédie-Italienne* na França)

entram em conflito com as elites aristocráticas francesas. Os comediantes italianos serão expulsos em 1697 e só retornariam à França em 1716. Em 1699, a institucionalizada e oficial *Comédie Française* conseguiu que os *théatres de la foire* fossem proibidos de apresentar peças completas (restaram apenas *quadros* ou *cenas*). Em 1707 os diálogos foram proibidos (sobraram os monólogos). Em 1709 todo tipo de fala ficou proibido (e os criativos comediantes das feiras passaram a contar suas histórias apenas com música, dança, gestos e expressões faciais). Mediante o pagamento de propinas, os *teatros de feira* voltam a funcionar em 1716, mas a erudita *Comédie Française* reage novamente e, de 1718 a 1724, apenas os espetáculos de marionetes foram permitidos. "Perante tal histórico, era de se esperar que os *théatres de la foire* não tivessem conseguido produzir muita coisa. Ao contrário, a cada nova restrição, era encontrada uma solução" (CARRASCO, 2003, p. 58). Antes de alcançar notoriedade, Rameau trabalhou em óperas-cômicas e *vaudevilles* nos *théatres de la foire,* ali cultivou amizades e fez contatos que foram definitivos para sua carreira. E mesmo mais tarde, como compositor e teórico renomado, Rameau continuou compondo para esses espetáculos populares (CANDÉ, 1994, p. 581; ROLAND-MANUEL, 1960, p. 1658; SUBIRÁ, 1951, p. 134).

O sociólogo Norbert Elias destaca o quanto, em "repulsa ao *gosto popular"* (italianizado), *o gosto clássico francês* e as condições espirituais e ideais de uma sociedade absolutista de corte encontraram expressão adequada na *tragédia francesa*: valoriza-se a *boa forma* (clara, transparente, *regulada* como a *etiqueta*) como traço de uma *sociedade autêntica*; o *controle dos sentimentos pela razão* é uma necessidade vital para todos os cortesãos; *o comportamento reservado* e a *eliminação de todas as expressões plebéias*; gente de baixa posição social e tudo aquilo que, por ser *vulgar*, não deve ser dito ou tem que ser ocultado na vida cortesã, também não aparece na tragédia clássica que "apresenta os membros da corte como eles gostariam de ser e [...] como os príncipes absolutos os querem ver" (ELIAS, 1994, p. 34).

Logo após sua estréia na ópera em 1733, Rameau foi visto como um bárbaro e barroco modernizador anti-francês, praticamente um compositor de música instrumental "o que por si só era suficiente para atrair-lhe a condenação dos *literatos* franceses" (FUBINI, 2002, p. 71). Eclode então a dita *querela dos ramistas contra os lullistas*: para os nostálgicos do estilo de Lully a música de Rameau é "um horrível ruído, um estrépito tal, que deixa as pessoas atordoadas", uma música "cheia de dissonâncias e de inúteis artifícios" (FUBINI 1994, p. 199-200), Rameau é acusado então de "italianismos", o mais infame xingamento que se poderia fazer a um músico francês. Os *lullistas* apelavam para a *simplicidade*, a *ingenuidade* e o *sentimento fácil* e acusavam Rameau, a princípio mais famoso como teórico do que como artista, de querer transformar a música em ciência (KINTZLER, 2006, p. 327).

Mais adiante, em 1752, a má fama de Rameau se inverte nas célebres disputas que se tornaram conhecidas como *La Querelle des Bouffons*. Ironicamente e novamente sobre seus protestos "Rameau foi reconhecido como o músico da aristocracia conservadora, porta-estandarte do gosto clássico, defensor de toda a ópera francesa frente a crescente invasão do bárbaro e popular melodrama italiano" (FUBINI, 1994, p. 200). Nessa nova *Querelle* – "expressão de uma guerra ideológica sem tréguas que acabaria na Revolução" (SQUEFF, 1989, p. 24) –, Rameau e a harmonia (*racional, natural, atemporal e universal*) serão símbolos do *Coin du Roi* (o *partido do rei*, ou o *cantinho do rei*) que reúne os defensores da velha ordem, da *tragédie lyrique* de modelo lullysta e contrários ao grande apelo popular dos *italianismos*. Do outro lado, Rousseau e a melodia (*emocional, cultural, momentânea e nacional*), serão símbolos do *Coin de la Reine* (*partido da rainha*, ou *o cantinho da rainha*) que reúne os defensores da *ópera buffa italiana*.

Considerando a *Querelle* de um ponto de vista social, a posição de Rousseau e dos enciclopedistas sintetiza "um movimento de pensamento progressista, cujas acepções artísticas deviam necessariamente opor-se às de uma sociedade conservadora e, mais particularmente, aos velhos mitos da monarquia de Versalhes" (CANDÉ, 1994 v. 1, p. 585). A *Querelle* – "um verdadeiro furacão de cartas, panfletos e textos reunidos atualmente em cerca de 2.400 páginas" (GOLDET, 1997, p. 503) – mobilizou os franceses a ponto de desviá-los da confusão política provocada pela oposição do parlamento ao poder real, Grimm chega a afirmar que uma guerra civil foi evitada através dessa discussão aparentemente "puramente musical" (CANDÉ, 1994 v. 1, p. 585). Também para Squeff, a *Querelle* alcançou dimensões bem mais amplas do que um simples debate sobre o *gosto*: "nela está inscrito muito da razão de ser das próprias idéias políticas dos enciclopedistas" (SQUEFF, 1989, p. 27). Os conservadores procuraram esvaziar a discussão política caracterizando a questão como uma indesejável sujeição a um grosseiro mau gosto musical que vinha se

infiltrando na cultura francesa a partir de gêneros populares estrangeiros e incivilizados (o *Singspiel* da Alemanha, as *Tonadillas* da Espanha, a *Beggar's opera* da Inglaterra e, principalmente, a *Opera bufa* da Itália). Porém, nas teses contra o partido de Rameau "há uma visão política inteiramente nova" (SQUEFF, 1989, p. 27), para os enciclopedistas, tratava-se antes da vitória da verdade de que *o mundo não se resolve de cima para baixo*. A ópera de apelo popular mostrava-se como um emblema de que o vulgo poderia ser fonte de uma *iluminação espontânea* e de uma *sabedoria natural*.

Alguns anos depois, nas vésperas da *Revolução Francesa*, eclode a última grande *querela* pré-romântica (FUBINI, 1994, p. 233-243; 2002, p. 232-236), protagonizada agora por Christoph Willibald Gluck (1714-1787) defensor do drama lírico francês *versus* Niccolò Piccinni (1728-1800) paladino da sedutora melodia italiana. Em Paris desde 1771, o alemão Gluck, "o grande compositor que sucederá Rameau na preferência dos amantes da ópera séria" (SQUEFF, 1989, p. 36), defende uma reforma que foi fundamental para a evolução da ópera como um todo (uma textura mais contínua em que a música está ao serviço da poesia e do drama, em detrimento ao virtuosismo do cantor, prefere planos musicais de grande escala, enredos simples com temas e emoções humanas universais). Quando, em 1774, as idéias de objetividade e de "bela serenidade" de Gluck fazem sucesso em óperas como "*Iphigénie*" e "*Orpheé et Eurydice*", o italiano Piccinni chega a Paris, faz sucesso imediato com óperas como *La bonne file* (*A boa moça*) com soluções radicalmente opostas as de Gluck, e é eleito por um agitado grupo de intelectuais como o ideal do "perfeito operista" (COELHO, 1999, p. 61-86). "Os dois [Gluck e Piccinni] não parecem ter-se deixado influenciar por essa forçada 'rivalidade', mas a guerra entre os respectivos partidários não foi por isso menos cruenta, chegando a sacrificar vidas em duelos combatidos pela causa" (KOBBÉ, 1991, p. 65).

Lembrando que os termos guardam *concepções* e não necessariamente *nacionalidades* (i.e., italianos poderiam ser *gluckistas* e franceses poderiam ser *piccinnistas*), para Gefen (1997, p. 585), o que estava em jogo não se reduz novamente a uma rivalidade simples, mas sim um debate fundamental sobre a função da música: Os *piccinnistas* ou *italianos* defendem o que mais tarde será chamado de "*l'art-pour-l'art*", música feita para seduzir, autônoma, não subordinada a nada (nem ao texto nem ao enredo). Pela gravidade do momento e pelo caráter ufanista das obras, a música da Revolução aderiu francamente a uma versão politizada (engajada) das concepções de Gluck, isso significa que a tensão dramática tornou-se elemento fundamental, que alta importância era dada ao texto e que as grandes massas do coro e da orquestra passaram a ser personagens essenciais (GEFEN, 1997, p. 595).

Perpassando os séculos XVII e XVIII este histórico aqui minimamente delineado, em alguma medida, repercute na *teoria* musical deixando vestígios que nos informam que o emprego das *dissonâncias excessivas* – e aqui o "*accord de sixte superflue*" (dito "*sixte italienne*") se destaca – foi mesmo visto como um sinal de *italianismo* (um sinal das emoções baratas, das "*expressões plebéias*", *supérfluas*, dos exageros de mal gosto, da indecorosa falta de polidez e comedimento que tanto ofendia os valores *cortesãos* do "controle dos sentimentos" e do "comportamento reservado", etc.). Com isso, nas entrelinhas das histórias e teorias da música européia, vamos encontrar colocações reveladoras do tipo:

> Para um compositor [e teórico austríaco] como Johann Joseph Fux (1660-1741), era um horror o "estilo licencioso" dos italianos e ele se manteve no *stile osservato* durante a mudança de gosto de sua época; [...] Johann Sebastian Bach (1685-1750) também recebeu muitas críticas pela italianidade dos seus concertos (CSAMPAI e HOLLAND, 1995, p. 21).

> [O compositor e teórico francês, autor do "*Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*", 1690] Denis Delair [falecido após 1727] divide suas instruções para a realização dos baixos cifrados em duas categorias: *accompagnements ordinaires*, abrangendo majoritariamente os acordes diatônicos, e *accompagnements extraordinaires*, constituído principalmente de acordes cromáticos. Um dos primeiros teóricos franceses a incluir acordes *aumentados* e *diminutos* em suas realizações, Delair explica que as dissonâncias *falsas* estavam geralmente associadas com o repertório operístico italiano. Ao lado dos italianos, os compositores espanhóis do século XVII se encantaram com o cromatismo, como evidenciam os numerosos *tientos de falsas*, peças para órgão que exploram deliberadamente as harmonias cromáticas. Por contraste, harmonias aumentadas e diminutas raramente são usadas pelos escritores franceses que, como Jean-Baptiste Lully (1632-1687), faziam uma música predominantemente diatônica. Foi somente com o avanço da influência do estilo italiano sobre a composição francesa no século XVIII que os músicos franceses aprenderam a tirar vantagem das harmonias cromáticas em suas peças dramáticas. [...]

> [O compositor] François Couperin [dito "*Le grand*", 1668-1733] foi o único teórico francês escrevendo no século XVII a demonstrar com clareza a realização de um grande número de acordes cromáticos, incluindo acordes de [...] sexta aumentada [no seu pequeno tratado "*Règle pour l'accompagnement*"] (MATTAX, 1991, p. 23).

Mattax menciona também a supracitada contribuição de Heinichen (FIG. 5.35), teórico alemão "que, possivelmente, fez a mais completa discussão das *falsae* no século XVIII" (MATTAX, 1991, p. 23). Fato que, como vimos, Buelow destaca, uma vez que tais *dissonâncias eram* "freqüentemente depreciadas pelos autores *franceses* e *alemães*" como "bizarros excessos harmônicos italianos" (BUELOW, 1992, p. 68).

Para ilustrar a vigência dessas *fronteiras* em pleno século XIX, podemos retomar algo das opiniões de dois grandes nomes da cena musical germânica: os antagonistas Wagner e Hanslick. Em seu artigo Lescourret comenta o "sobressalto nacionalista" manifesto no ideário germanista (que transparece claramente no texto de Platzer citado ao início do presente comentário) do compositor Richard Wagner (1813-1883), que além da *influência francesa* na filosofia, teatro e literatura

> denuncia igualmente as influências [...] sobretudo italianas em matéria musical. Em 1865, em "Arte alemã, política alemã", [Wagner] constata que "o gênio alemão parece quase destinado a buscar nos seus vizinhos o que não encontra em sua pátria". No mesmo texto, [Wagner] define a germanidade da seguinte maneira: "O próprio do alemão é reconquistar o universal" (LESCOURRET, 2006, p. 266).

Na edição de 1891 do seu "Do belo musical...", Hanslick escreve:

> Sem atividade espiritual, não exite, geralmente, prazer estético Esta forma de atividade espiritual é [...] particularmente própria da música, porque suas obras [...] exigem do ouvinte um acompanhamento incansável, com uma atenção mais arguta. Em casos de composições complexas [...] se torna um trabalho espiritual. Como muitos indivíduos singulares, também muitas nações dificilmente conseguem submeter-se a semelhante trabalho. O predomínio inconteste de cantores com vozes agudas entre os italianos tem como causa principal o espírito cômodo próprio deste povo, para quem é impossível prestar continuamente uma atenção profunda; já os nórdicos, por sua vez, adoram acompanhar o complicado entrelaçamento de combinações harmônicas e contrapontísticas (HANSLICK, 1992, p. 127-128).

Para concluir, vale insistir: o propósito dessas tantas *histórias* e *memórias* aqui não é apontar uma *determinada causa específica* para os rótulos geográficos das tais "sextas" – propósito ingênuo que subestimaria o caudaloso "processo civilizador" (ELIAS, 1994) que estamos tentando implicar aqui –, mas sim contrapor a "idéia de música absoluta" (cf. DAHLHAUS, 1999; TOMÁS, 2008) ao cenário "*impuro*" (*condicional*, *contextual, circunstancial*) onde essa "idéia" nasceu, cresceu e, consolidada, no silêncio da maturidade, fomenta os melhores esforços teóricos que perpassam a contemporaneidade tentando explicar as "*funções"* e *funcionamentos* da "tradicional" harmonia tonal como "textos" que gozam inteira autonomia em relação aos seus "contextos".

* * *

[9] A METÁFORA DO "EMOLDURAMENTO" CADENCIAL: A idéia de "emolduramento" é sugestiva para realçar comparativamente as qualidades estereotipadas de meios de preparação característicos como a "sétima diminuta" (encontrada no acorde diminuto) e a "sexta aumentada" (encontrada no caso do *nosso* "**SubV**").

Na FIG. 5.65b, na função Dominante, ou mais precisamente, no lugar de um **V7** grau de Dó-menor, o intervalo característico de "sétima diminuta" se instala entre as notas **si-láb**, respectivamente a "**3**" (nota sensível) e a "**b9**" de **G7**. Conforme as tradicionais "rotas de resolução das notas de um **V7** sobre **I**" (comentadas na oportunidade da FIG. 5.25), a potência vetorial do intervalo de *sétima diminuta* implica *movimento contrário* entre "**si↗dó**" e "**láb↘sol**". Aqui o intervalo tenso se fecha sobre um distenso intervalo de quinta justa.

Na FIG. 5.65b, na função pré-Dominante, o intervalo característico de "sexta aumentada" se instala entre as notas **láb-fá#**, respectivamente a "**b5**" (nota diatônica) e a "**3**" (nota alterada para maior em função do seu papel de "sensível secundária") de um acorde de "**D7**$^{(alt)}$" que anuncia **G7**. A potência vetorial do intervalo de *sexta aumentada* implica *movimento contrário* entre "**láb↘sol**" e "**fá#↗sol**". Aqui o intervalo tenso se abre para o distenso intervalo de oitava.

FIG. 5.65 - Emolduramentos cromáticos das dissonâncias "sexta aumentada" e "sétima diminuta"

distensão por movimento contrário

que se abre — intervalo tenso *dissonância* — intervalo justo *consonância*

que se fecha — intervalo tenso *dissonância* — intervalo justo *consonância*

a) ♯4̂ → 5̂; ♭6̂ → 5̂ — *o emolduramento da sexta aumentada* — Ab7(#11) G7 — Cm: V

b) ♭6̂ → 5̂; ♮7̂ → 1̂ — *o emolduramento da sétima diminuta* — Bº Cm — Im

*vetorialidade da estereotipia "**#6**" matizando a função "pré-dominante"*

*vetorialidade da estereotipia "7 **dim**" matizando a preparação para o I grau*

Reafirmam-se assim convicções de fundo da música ocidental que (repetindo a citação): "desde o século XII disciplinou a polifonia artificial com base no princípio de que um intervalo mais imperfeito tende 'por natureza' para um mais perfeito. E a noção fundamental segundo a qual uma mudança das qualidades do som pode ser orientada para um fim" (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p. 39). Os corolários dessas máximas são conhecidos: o belo e inconfundível *movimento contrário* (associado aos dogmas do "equilíbrio" e da "resolução") é um poderoso antídoto para a purgação das dissonâncias. E novamente, para o êxito da "completude" tonal da harmonia, a velha metáfora magnética se mostra oportuna: os opostos se atraem.

Vale ainda notar que, enquanto o intervalo de "sexta aumentada" deve seu grande prestígio, prioritariamente, ao seu emprego vertical (harmônico), a estereotipia da *sétima diminuta* goza de grande fama tanto vertical (o celebre acorde diminuto) quanto horizontal (linear): aquela prodigiosa invenção melódica em torno do salto descendente ***láb→si natural*** da qual nos fala autores como Bartel (1997, p. 382), La Motte (1993, p. 68-79) e Platzer (2001, p. 203), já referenciados a este propósito na oportunidade da FIG. 3.4.

* * *

10 Autores como Aldwell e Schachter (1989, p. 479) e Proctor (1978, p. 115-116) argumentam que esse tipo de aparição da "**#6**" é uma alteração da "familiar" cadência Frígia que evidencia a "origem contrapontística" (ou seja, a origem "linear", "pré-tonal" ou "monal") desse "acorde de sexta aumentada".

FIG. 5.66 - A *sexta aumentada* como decorrência de uma alteração familiar na cadência frígia

F6 E — Am: bVI6 V — *Cadência Frígia* — *alterada para:* — F6 ♯6 E — Am: bVI6 V

* * *

11 Sou grato ao professor Leonardo Corrêa Garcia por inúmeras informações verbais a este respeito.

* * *

12 BARROCO OU CLÁSSICO? Rameau (1683-1764) – um teórico e compositor dito "*barroco*" – converteu-se em uma espécie de emblema daquilo que hoje chamamos de *harmonia tradicional* e/ou *harmonia clássica*. Levando em conta a precariedade das simplificações exageradas, esse desajuste dos tradicionais termos *barroco* e *clássico* se deve, entre outras coisas, ao fato de que, na história da *filosofia*, das *letras*, do *teatro*, da *dança, do mobiliário,* etc., o *seiscentismo* francês é chamado de *classicismo* (cf. TAVARES, 1989, p. 55-65). No entanto, como se sabe, na história da *música erudita européia* todo esse século XVII e a primeira metade do século XVIII, encampando França, Itália, Inglaterra, Áustria e Alemanha, de maneira um tanto genérica demais, é atualmente chamado de *Barroco*.

Com isso, estamos acostumados a situar Rameau – que se tornou um teórico famoso no século XVIII como um representante da "*doctrine classique*" herdada do século XVII – como um personagem *barroco*. Durante um bom tempo, resistindo ao uso hegemônico do termo "*classicismo*" reservado para a música vienense produzida pelos imbatíveis Haydn, Mozart e Beethoven aos finais do século XVIII e inícios do XIX, musicólogos franceses (BEAUSSANT, 1994) foram contra a utilização do termo "*barroco*" para qualificar a produção de Rameau e mesmo a arte (*classique*) de um Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Frente a esse tipo de problemática, as ponderações de Jorge Coli são contributivas:

> Entre as noções que circulam pela história da arte, reunindo e dando sentido a fluxos de obras, *barroco* encontra-se talvez num limite extremo. Demonstra, como poucas, a espessura, as flutuações, as imprecisões sedutoras que fazem parte da natureza deste tipo de palavra. Nelas, o esforço que tende à precisão é contrabalançado pela própria história do termo. Admiráveis pensadores vêm se debruçando sobre a noção de barroco há mais de cem anos, enriquecendo-a, dilatando-a, criando ramificações e desvios. Um dos seus pólos principais reúne diferentes formas de compreensão sobre as transformações que sofreram, nos séculos XVII e XVIII, as artes herdadas da Renascença. Para empregar bem a palavra, é preciso dominar essa história que não cessa. Philippe Beaussant, musicólogo, é seu último grande exegeta: ele incorporou à idéia de barroco um sentido do comportamento humano, do gesto, das inflexões, dos costumes, da roupa, da festa. [...] Barroco é, de fato, uma bela palavra, que nenhum purismo, felizmente, conseguirá eliminar (COLI, 2000, p. 25).

Com este comentário sublinha-se que: o "acorde de sexta aumentada" e a teoria a ele dedicada não é algo propriamente do *barroco*, nem do *clássico*, nem do *romântico*, nem do *popular*. Lembrando o que Callcott já dizia em 1806, uma *cultura*, um *gênero*, um *estilo*, uma *época* ou uma *nacionalidade* "não pode ser ilustrada nesses minúsculos exemplos e nem tão pouco por esse [...] acorde" (CALLCOTT, 1817, p. 238-240). Podemos nos guiar pela idéia de "ênfase", de *qualidade e quantidade de uso*, pela idéia de uma prática mais "reservada" ou mais "generalizada" desse recurso que, percebido em conjunto com outras escolhas musicais e circunstâncias mais gerais, pode contribuir numa "caracterização" mais *específica* ou *local*.

O "acorde de sexta aumentada" na música de Purcell é uma harmonia "do barroco inglês"; em Bach é claramente uma harmonia do "alto barroco luterano"; na música de Beethoven é um "acorde vienense clássico-romântico"; na música de Chopin, Liszt ou Brahms é um "recurso cromático do romantismo centro-europeu"; na música de Pixinguinha é um "acorde típico da música afro-brasileira"; na música de Charlie Parker é um "acorde típico do *Bebop*"; na música de Tom Jobim é "acorde dissonante típico da Bossa-Nova"; na música de Ivan Lins é "harmonia sofisticada da MPB"; etc. O *nosso* "**SubV7**" pertence a essa cultura ocidental-ocidentalizada da *tonalidade harmônica* que, como se sabe, atravessa a idade moderno-contemporânea servindo a todos: para empregar bem alguma dessas compartimentações é preciso cruzar um conjunto de fatores e não responsabilizar exclusivamente um componente musical isolado. Na *tonalidade harmônica*, quando um analista, teórico, professor, etc., defende que "determinado *acorde* é de determinado *estilo* (*época*, *lugar*, *músico*, etc.)" pode estar nos informando mais sobre si mesmo, sobre suas experiências, escolhas musicais e visão de mundo do que sobre esse *acorde* propriamente dito.

* * *

[13] DAS AFINIDADES DA TEORIA DA HARMONIA COM OS VALORES DA "*DOCTRINE CLASSIQUE*". Com algumas declarações escolhidas, dentre as várias encontradas no estudo de Dobránsky (1992, p. 37-41), é contributivo sublinhar afinidades entre a *moderna teoria da harmonia* (i.e., a *teoria* que se desenvolve ao longo dos séculos XVII e XVIII, *grosso modo*, dita hoje "tradicional" ou "clássica") e o chamado "Classicismo francês do século XVII". Neste período são vários os personagens influentes que defendem posições extremas quanto ao predomínio da *razão* em detrimento das demais *faculdades* humanas. Tais posições se acham "num terreno vizinho ao racionalismo cartesiano", num campo em que se busca a "minimização do acaso e da espontaneidade", a promoção das *idéias claras*, o julgamento *seguro*, o estabelecimento de *regras* e a restrição da *imaginação*: uma "faculdade cega", deslocada então para segundo plano. Se tal campo – atualmente reconhecido como *tradicional* ou como a "*doctrine classique*" – "não resulta na negação absoluta da importância do gênio, atenua-a pela afirmação da necessidade da arte, da instrução e do aprendizado" (DOBRÁNSKY, 1992, p. 37).

Em 1610, em data anterior ao cartesianismo e mais de cem anos antes do primeiro *tratado* de Rameau, o poeta e teórico Pierre de Deimer (1570-1618) já demarca o chamado "período de formação da *doctrine classique"* defendendo que: "a razão é tão exclusivamente necessária na poesia que sem ela todas as outras qualidades seriam sempre carentes de excelência". Em 1638, o literato francês Guez de Balzac (1597-1654) argumenta: "a imaginação, por si só, qualquer que seja o grau de perfeição que ela possa encontrar, não pode ser fértil senão em monstros, nem se conduzir corretamente senão pelo benefício da sorte". Em 1656, o escritor francês Paul Pellisson-Fontanier (1624-1693) declara: "assim como ele [o homem] tem para as coisas do corpo um instrumento universal que é a mão, com o qual ele se serve de todos os outros, tem também, para as coisas do espírito, um instrumento universal que é a razão" (cf. DOBRÁNSKY, 1992, p. 37-38).

Frente ao poder único e soberano da *razão,* a *situação particular* e *excepcional* do belo – a *exceção*, o *desvio da regra*, o *caso isolado*, etc. – não pode ser aceita. Na "*doctrine classique*", salienta Cassirer (1997, p. 374), quem não se curvar ao *poder da razão* "de forma absoluta e inteira, quem não o reconhecer sem restrições por guia, comete um crime de lesa-majestade. [...] A 'licença poética' – assim como a científica – é assim repelida e condenada". Em 1657, expondo a posição dos teóricos clássicos em sua "*Pratique du théâtre*", o Abade D'Aubginac (François Hédelin, 1604-1676), declara: "em tudo que depende da razão e do senso comum, a licença é um crime jamais permitido". Assim, "a 'exceção', como negação da lei [racional], não pode ser bela nem verdadeira", a disciplina canônica da *doutrina* promove o achatamento do sujeito ao por de lado quaisquer características distintivas do indivíduo, a *experiência singular individual subjetiva* é vista como uma transgressão da uniformidade da razão. A *originalidade* pessoal e o *entusiasmo*, estados espiritualmente afins, são vistos como excentricidades: desvios ou distanciamentos do centro da razão (cf. NUNES, 2005, p. 57).

No "*Traité du poème épique*" que publicou em 1675, o sacerdote, escritor e crítico francês René Le Bossu (1631-1680) declara : "as artes têm em comum com as ciências serem, como estas, fundadas na razão, e deverem deixar-se conduzir pelas luzes que a natureza nos deu" (LE BOSSU apud VIDEIRA, 2006, p. 26). Videira sublinha que "natureza" aqui aparece como sinônimo de "razão" evidenciando que, nessa época, o artístico e o científico possuem total afinidade: um ideal comum de rigor e de universalidade e uma confiança irrestrita nos caminhos abertos pelas matemáticas e pela física. Sobre seu livro de 1708, sintomaticamente intitulado "*Della Ragion Poetica*" (*A Razão Poética*), o célebre literato e jurisconsulto italiano Giovanni Vincenzo Gravina (1664-1718) – um dos mais veementes defensores desse racionalismo estrito que antecipa Rameau – declara: "dei a esse livro o título de Razão poética porque toda obra é precedida da regra e toda regra procede da Razão". Vale notar que, na história da música, Gravina é lembrado como o velho sábio que adotou Pietro Metastásio (1698-1782), o "maior libretista do século XVIII" (COELHO, 2000, p. 181). Conforme Coelho, Gravina diligentemente ensinou a arte do direito e as minúcias da arte poética ao jovem Metastásio, custeou seus estudos e sua sólida formação clássica. Teria sido também Gradiva quem decidiu trocar o nome vulgar de Antônio Trapasso para o nobre pseudônimo Pietro Metastásio. Ao morrer, Gradiva legou toda a sua fortuna à Metastásio, então com vinte anos. As concepções e textos de Metastásio, "de fama incalculável", exerceram enorme influência sobre a *opera seria* e foram musicados por compositores célebres como Haendel, Gluck, Mozart, Meyerbeer, Beethoven, Rossini e inúmeros outros.

Ilustrando com um poema didático esta "ilimitada fé na razão" tão viva em toda parte e por tanto tempo, Cassirer dá voz ao poeta revolucionário Marie-Joseph Blaise de Chénier (1764-1811), lembrado na história da música como um dos principais fundadores do Conservatório de Paris em 1795 (BINGHAM, 1966; SQUEFF, 1989, p. 119-123), instituição que, ao longo dos séculos XIX e XX, exerceu grande influência nos rumos da teoria e do ensino formal da harmonia (cf. KREMER, 1986, p. XIX-XXVI).

> É o bom senso, a razão que tudo faz: / Virtude, gênio, espírito, talento e gosto.
> O que é virtude? Razão posta em prática; / Talento? Razão produzida com brilho;
> Espírito? Razão que sutilmente se exprime. / O gosto apenas é bom senso delicado,
> E o gênio é a razão sublime (CHÉNIER apud CASSIRER, 1997, p. 375).

Nesse histórico, continua Dobránsky, a dura imposição da "tutela severa, contínua e tirânica da razão" aos afazeres e valores da arte*,* sistematicamente colocada desde o século XVII por figuras influentes

como a do poeta satírico, historiador, polemista religioso, tratadista e preceptor Nicolas Boileau (1636-1711), confirma "o que se poderia chamar de lugar-comum entre os críticos" (DOBRÁNSKY, 1992, p. 35). Boileau, que se via e foi visto como o "*législateur du Parnasse*" (CASSIRER, 1997, p. 373), entra para a idade contemporânea como uma espécie de símbolo rigoroso daquilo que hoje é o *tradicional gosto clássico* na arte, na teoria, na crítica e no ensino da arte erudita européia. Conforme Cassirer (1997, p. 380-381), Boileau procurou preservar a "*doctrine classique*" de seus futuros desencaminhamentos com *proteções* que se tornaram chaves irredutíveis para o ensino acadêmico das artes. A *doutrina clássica* quis estabelecer *regras* determinadas para a produção de obras de arte através da racionalização e do controle desse processo através de critérios fixos. A fixidez do esquema clássico objetivava preservar a produção artística do erro através do estabelecimento dos critérios capazes de julgar o que é o erro na arte. Num parentesco com a doutrina cartesiana, a *doutrina clássica* acreditava reger-se pelo princípio metódico segundo o qual só podemos atingir a certeza artística inspecionando as diversas fontes de erro (e assim, o ensino acadêmico aprendeu a *perseguir o erro* como a *principal metodologia de ensino da arte*). Para Boileau a *beleza* da expressão artística coincide com o conceito de "exatidão da regra", conceito central em toda a sua doutrina que toma por principio ideal impressionar o leitor por uma *via mediana* (não por encantos superficiais, burlescos, afetados ou por preciosismos exagerados, mas sim pela simples clareza, economia e escolha refletida). Boileau nos fez notar ainda alguns pontos centrais da *estética clássica*, como as questões da relação sistemática entre o *geral* e o *particular* e entre a *regra* e a *exceção*. (Sobre Boileau e a "*doctrine classique*", cf. KINTZLER, 2006, p. 354; LIPPMAN, 1992, p. 85; TAVARES, 1989, p. 63).

Com personagens como Boileau – como Charles Lebrun (1619-1690) nas artes plásticas; como Charles-Louis-Pierre de Beuchamps (c.1631-1717) na dança, etc. – elaborou-se e codificou-se a *doutrina* que quis "impor a toda a arte uma organização reconhecida universalmente", um sistema que "tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à sua rigidez" (BOURCIER, 2001, p. 116). Consolidou-se então uma enorme barricada de conhecimentos que se interpõe entre nós e a arte. Como bem sabemos das nossas aulas de harmonia, de um lado esses conhecimentos "clássicos" – tradicionais sensatos, eruditos e regrados – pretendem nos aproximar dos mistérios da nossa arte e, de outro, querem protegê-la de estragos muito grandes.

> Sobre a existência ou não de uma "doutrina" clássica, parece haver um consenso, entre boa parte dos historiadores da literatura e da arte, de que o Classicismo foi, antes de tudo, o resultado de um "empirismo" fundado na experiência dos modelos e no argumento do sucesso de realizações felizes, das quais se derivou a construção de um código destinado as realizações futuras (DOBRÁNSKY, 1992, p. 41).

Muitas das teses deste "código" – sintetizadas na célebre divisa "somente o belo é o verdadeiro, somente o verdadeiro é o agradável" (BOILEAU apud VIDEIRA, 2006, p. 29) que reafirma a convicção de que "verdade e beleza, razão e natureza são apenas expressões diversas da mesma coisa: da ordem única e inviolável do ser que se descobre por inteiro, tanto no conhecimento da natureza como na obra de arte" (CASSIRER apud VIDEIRA, 2006, p. 29) – serão perceptíveis também nas convicções de Rameau, o *legislador da harmonia* que se transformou numa espécie de símbolo daquilo que é o *tradicional gosto clássico* na harmonia erudita européia. A teoria de Rameau resulta também deste processo. Como vamos vendo, ela é um *código* reunindo materiais variados em determinada forma e seguindo uma intenção determinada. Dedicada à realização futura ela também se deriva do sucesso de práticas teóricas e artísticas e igualmente está fundada na experiência e no uso empírico da razão. "Em outras palavras: as regras [também da harmonia] foram o resultado da tendência à regularidade como garantia do caráter perene e absoluto da arte" (DOBRÁNSKY, 1992, p. 41). Assim, podemos notar que, também no caso da *razão* teórica de Rameau,

> o que mais falta à "razão" dita clássica, que já se quis compor com o racionalismo cartesiano, não é a pertinência, o sentido das realidades, o contato com os textos e o público, é justamente a aptidão de se exercer no abstrato. [...] Boileau e seus amigos [diríamos, Rameau e seus amigos] fizeram, de um certo número de princípios filosóficos, de caráter racional, um uso "empírico" que lhes ordenavam as necessidades da luta em que estavam empenhados (CHOUILLET apud DOBRÁNSKY, 1992, p. 41).

Com o auxílio de Dobránsky podemos notar então que, pressionados por uma mesma necessidade que movia a procura por "regras derivadas da experiência dos modelos, da sua regularidade, como precaução contra o acaso e o subjetivismo" (DOBRÁNSKY, 1992, p. 47), houve uma sorte de paralelismo,

um encontro ou uma confluência de vários fatores, entre o *racionalismo cartesiano*, o *classicismo seiscentista francês* e o pensamento não rigorosamente abstrato, e um tanto anacrônico (cf. FUBINI, 1994, p. 200), da *produção teórica setecentista de Rameau*. Produção teórica que – parafraseando as colocações de Cassirer (1997, p.388) a respeito da *doutrina clássica* –, não podendo se restringir ao âmbito estrito da concepção filosófico-científica da *razão universal,* envereda-se pelo caminho temperado de uma filosofia de *senso comum.*

Na história da cultura européia esse esforço classicista de Rameau foi percebido (na primeira metade do século XVIII) como algo moderno e inovador que, com o tempo, se desgastou e se transformou em uma espécie de marco fundador de uma retrógrada e opressiva *teoria da harmonia tradicional.* A percepção negativa e restritiva que podemos ter hoje das contribuições de Rameau nas práticas teóricas da harmonia popular resulta, dentre tantos fatores, também de processos como os que García Canclini (2003, p. 159-168) chamou de "teatralização do patrimônio". Tal *teatralização,* ou *ritualização cultural,* se entende como um "esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje" (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 162). Origem e fundação que, como vamos vendo, tanto na arte quanto na teoria da harmonia, é algo que – a não ser como coisa *escolhida* ou *imaginada* que se dá como *verdadeira* – não pode ser propriamente localizado em um único período, autor, compositor ou obra.

Essa concepção *teatralizada* do que seja o *tradicional* está na base das defesas estético-musicais conservadoras que operam com valores prescritos em que os bens valiosos do *patrimônio teórico tradicional* se encontram catalogados em um memorável repertório tão fixo e perene como a própria coleção centro européia de obras musicais cultas ou a galeria dos seus compositores eruditos dos séculos XVII ao XIX. A teoria musical européia, e com ela a teoria de Rameau, foi encampada pelos repertórios e rituais que fortalecem os vínculos entre cultura e poder, "a perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo", logo "ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem" (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 160 e 162). García Canclini ainda observa que "a escola é um palco fundamental para a teatralização do patrimônio. Transmite em cursos sistemáticos o saber sobre os bens que constituem o acervo natural e histórico". "Quando a ordem é transgredida os professores costumam dizer que na escola 'não devemos nos comportar como selvagens'; para passar do pátio de recreio para a sala de aula alega-se que 'acabou a hora dos índios'" (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 164 e 165). De modo comparável, podemos dizer que as *tradicionais* aulas de *harmonia tradicional* se converteram em espaços oficiais de *ritualização cultural*.

Tal apropriação consensual reforça e é reforçada pela idéia de que o patrimônio teórico tradicional é *natural*, pois "para o conservadorismo patrimonialista, o fim último da cultura é converter-se em natureza. Ser natural como um dom" (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 164). No dizer de Hobsbawn e Ranger (2006, p. 22), quanto mais remoto for o *enraizamento*, mais forte será a impressão de que lidamos com um sistema que não foi construído, ou seja, lidamos com sistemas *naturais* o bastante e que por isso, se auto-justificam e não necessitam maiores definições. Com isso, aquilo que aprendemos como *natural* – como a remota teoria *natural-tradicional* de Rameau –, muitas vezes nos parece muito mais distante na história do que realmente está.

* * *

[14] Esta valorização da cor individual do acorde, continua Rowell, está em sintonia com a valorização das combinações de áreas tonais remotas e também com "a expansão da orquestra em um corpo maior e completo com uma variedade maior de timbres" (ROWELL, 2005, p. 119).

* * *

[15] A *lei do contrapasso* ou *lei do talião* é "uma forma de justiça que determina para o ofensor o mesmo prejuízo que ele infringiu ao ofendido", em outras palavras, o princípio do "olho por olho, dente por dente" (ABBAGNANO, 1982, p. 904). Segundo Aristóteles, teriam sido os Pitagóricos que denominaram o *justo* como *contrapasso* (idem). Conforme Abbagnano o escritor italiano Dante Alighieri (1265-1321), na *Divina Comédia*, modelou a estrutura moral do *Inferno* e do *Purgatório* conforme a *lei do contrapasso*, assim, é de *acordo* com o pecado cometido em vida que o pecador recebe sua punição ou penitência após a morte.

Entre *pena* e *culpa*, a *lei do contrapasso* estabelece uma correspondência compensatória, usualmente por *analogia* (a punição assemelha-se diretamente ao pecado) ou por contraposição (as características do pecado são vertidas em sofrimento para o pecador). A menção a essa erudita figura da tradição ocidental (útil para realçar vários procedimentos da manufatura tonal) objetiva tanto sublinhar o valor clássico das dualidades compensatórias ("tensão→relaxamento", "preparação→resolução", "clímax→mitigação") quanto realçar que, nessa idéia de *beleza* e *harmonia*, em alguma medida, subjaz um componente que de fato é *moral*. Nesse julgamento de técnica e estética subjaz um componente de ética.

*   *   *

[16] DA "VERDADEIRA PSICOLOGIA DOS ACORDES ALTERADOS" SEGUNDO SCHENKER. A noção de que, na *preparação* (na FIG. 5.9b a *preparação* "**Db7**$^{(\#11)}$⇢**C**"), o "**Db7**$^{(\#11)}$" resulta de uma "mistura" das qualidades tensivas de **G7** (**sol-si natural-ré-fá**) com as qualidades diatônicas de *Fá-menor* (as notas **réb**, **mib**, **láb** e **sib** convertidas nas tensões (b5), (b13), (b9) e (#9) de um acorde de "**G7**^{alt}", a "dominante alterada" de **Cm** ou **C**) está claramente anunciada no Capítulo 3, "A alteração como variante do processo de tonicalização", § 146 a 154, da segunda parte do "*Harmonielehre*" de 1906 de Schenker (1990, p. 394-405). Para Schenker essa "verdadeira psicologia dos acordes alterados é a seguinte:"

Em um acorde de **G7** (**sol-si natural-ré-fá**), como **V7** de *Dó-maior*, a quinta (a nota "**ré**") pode ser omitida sem que o acorde perca "significado e caráter, pois com os três elementos restantes (fundamental, terça maior e sétima menor), fica suficientemente estabelecido o fenômeno unívoco do **V7**". "Algo semelhante" ocorre quando para **Gm7**$^{(b5)}$ (**sol-sib-réb-fá**), como **IIm7**$^{(b5)}$ de *Fá-menor,* optamos pela configuração sem a terça (sem a nota "**sib**").

"Imaginemos agora esses dois complexos sonoros [*incompletos e característicos*] em estado de *mistura*", i.e., "**sol-si natural-fá**" + "**sol-réb-fá**". "Teremos então a formação" resultante: **sol-*si natural*-*ré bemol*-fá** (FIG. 5.67).

> Nessa harmonia [...] as três notas *sol*, *si* e *fá* provocam o desejo pela quinta *ré* e com ele a associação de um acorde de V7 de *dó-maior* [...]. Porém ao mesmo tempo, e por outro lado, nosso sentido se inclina, por conta das três notas *sol*, *ré bemol* e *fá*, a completar a harmonia com a terça menor *si bemol*, e dessa maneira tomar o acorde como um **II** grau de *fá-menor*; [...] Assim poderíamos dizer que: em uma mesma harmonia disputam três elementos contra três elementos – sem prejuízo, no entanto, ao fato de que dois desses elementos [*sol* e *fá*] são os mesmos em ambos os casos – por um lado o bando V7 de *dó-maior*, por outro o II grau de *fá-menor*.
>
> Combinam-se assim dois efeitos diferentes dentro de uma mesma unidade peculiar [...] uma mistura [...] que reúne tonalidades diferentes – no caso *dó maior* e *fá menor*, não homônimas! – que, além de distintas por seu modo e por sua tônica, se manifestam através de dois graus também diferentes [o **IIm7**$^{(b5)}$ característico do diatonismo menor, e o **V7** que só é plenamente *natural* no diatonismo maior] (SCHENKER 1990, p. 395-396).

Por ênfase (e procurando aproximar a linha de argumentação de Schenker do modo de dizer dos leitores da *jazz theory*), vale notar a transformação *lócrio* em *superlócrio* subentendida aqui: vendo **Gm7**$^{(b5)}$ em seu contexto diatônico (no caso o **II** grau de Fá-menor) temos a gama "**sol**-láb-**sib**-dó-**réb**-mib-**fá**", ou seja: *Sol-lócrio.* A proposital "mistura" da nota "**si natural**" – *nota sensível* em Dó-maior – altera esse sistema acorde/escala, transformando-o em "**sol**-láb-sib-**si natural-réb**-mib-**fá**", ou seja: *Sol-superlócrio.* Ocorre que, ao final da progressão "**G7**^{alt}→**C**", o ambiente diatônico de Fá-menor não será explicitamente reapresentado. Com isso o vínculo diatônico (a armadura de clava) que justifica o termo "lócrio" (e logo, justificaria o superlativo "superlócrio") subjaz oculto (*intocado, irrevelado*). Enquanto que, por outro lado, são nítidos os sinais de que chegamos ao "**C**" por meio de uma preparação evidentemente tortuosa: "alterada".

Como se observa na FIG. 5.67 (aumentando um pouco mais o vasto repertório de cifras para os "acordes alterados") Schenker passa então a empregar essa singular cifragem híbrida "**II+V**" (para aquilo que, com a *jazz theory*, aprendemos a chamar de "**SubV7**") em suas análises.

FIG. 5.67 - Síntese da "verdadeira psicologia dos acordes alterados" conforme Schenker, 1906

Desse elenco de acordes e inversões, encontrados na prática musical, os autores de livros de textos [...] escolhem geralmente só três inversões que consideram "as três mais usuais" (?!), e justamente aquelas nas quais o intervalo de sexta aumentada ***réb-si*** *(um intervalo sem dúvida mais drástico que a terça diminuta) aparece posicionado nas vozes exteriores* (SCHENKER 1990, p. 398)

É preferível empregar como designação de grau esta fórmula: **II + V** *ou com mais precisão:* **II** de *fá menor* + **V** de *dó maior* (SCHENKER 1990, p. 398-399)

Em outras palavras, a partir desse acorde alterado existem dois caminhos que levam a duas tonalidades diferentes:

[*Como ajuda mnemotécnica serve o seguinte: se em um V7 se rebaixa a quinta justa um semitom, se obtêm uma formação alterada* (SCHENKER 1990, p. 405)]

Dessa teoria dos fenômenos de alteração se tira a conclusão [...] de que a ação combinada de um V e de um IIm7$^{(b5)}$ faz do acorde alterado um meio tão idôneo para efetuar a tonicalização como o são o V grau puro ou o II grau puro (isto é, o II seguido pelo V) (SCHENKER 1990, p. 405)

FIG. 5.68 - A cifragem schenkeriana "**II+V**" para acordes de "**SubV7**"

324] *J. S. Bach, Chacona para violino solo*

Violino

(II de *ré-menor*)

(V(b9) de *lá-maior*)

(II de *sol-menor*)

(V7(b9) de *ré-maior*)

(II♭5+V♯3) (V — — I) (V — — — I) (II♭5+V♯3) —

"Bb7" (E7 Am) (C° [D7(b9)] D7) "Eb7" C#° [A7(b9)]

Dm: (SubV/V) (V/V) [Vm] (V7/IVm) SubV V

325] *Vivace* *Chopin, Mazurka, op. 30, nº2*

(II de *fá#-menor*)

(V de *dó#-maior*)

(II de *lá-menor*)

(V de *mi-maior*)

(II + V) (II + V)

"D7(#11)" C#7(b9) F#m "F7(#11)" E7(b9)

A: (SubV) (V/VIm) VIm (SubV/V) V

326] *Wagner, Tristão e Isolda, Prelúdio*

Langsam und schmachtend

pp

(II♯5 + V♯3)

I — II — V

(II de *lá-menor*)

(V de *mi-maior*)

"F7(#11)" E7

Am: (SubV/V) V

330] *Chopin, Mazurka, op. 56, nº3*

(II de *sib-menor*)

(V de *fá-maior*)

(II + V) — V — IV — V

V

etc.

"Gb7(#11)" F Ebm7 F7

Bb: (SubV) V IVm7 V7

pedal em F

Outro importante aspecto que aproxima as ênfases schenkerianas das praticas da *jazz theory* é o entendimento de que o modelo "**II V→x**" pode ser assumido como principal referência para os processos de *tonicização*: "Imaginemos agora que o cromatismo tonicalizador tem lugar utilizando somente a sucessão II-V, quer dizer, que o V grau tem tendência para a tônica e se serve para isso do II grau precedente" (SCHENKER 1990, p. 391).

*   *   *

17 DA NOÇÃO DE "GRADUALISMO" NAS PRÁTICAS TEÓRICAS DA HARMONIA: "A NATUREZA NÃO DÁ SALTOS". Em se tratando do composto de concepções que interagem nesse *magma romântico* que absorve e reinventa o "acorde de sexta aumentada" é oportuno notar que o "gradualismo", no sentido discutido por Meyer (2000), é um *fator* que, ao fundo e nem sempre traduzido em palavras, se mostra determinante nos *processos de transformação* que a tonalidade harmônica vai enfrentando. E, com isso, o fator "gradualismo" vai se infiltrando pelos diversos tópicos do nosso estudo.

Trata-se de observar que, tais *processos de transformação* – associados ao surgimento das soluções musicais que, como o "acorde alterado de dominante", puderam receber os prestigiosos, fascinantes e encantadores rótulos de *novidade, diferença, transformação, superação, originalidade, invenção, descoberta*, etc. –, respeitam uma espécie de *princípio reformista negociado*, *zeloso*, *moderado*. No "gradualismo" as *mudanças* se processam aos poucos, são *adaptações* que não *descartam*, *trocam* ou *alteram* tudo de uma vez. Tais *mudanças* perpassam períodos relativamente longos, não ocorrem *de súbito* e *não são rápidas.* E se dão em vários *âmbitos* e *lugares* ao mesmo tempo. Segundo essa percepção, o "gradualismo" que forja a tonalidade harmônica (que está viva e ainda se transforma na música que ouvimos na atualidade) produz *mudanças* que, sintomaticamente, não são *privativas*, não são frutos exclusivos de rompantes individuais de compositores ou teóricos egocêntricos. Tais *mudanças* ocorrem sim, contando com diferentes níveis de intervenção, na participação ativa de muitos.

Meyer (2000, p. 258-281) relaciona os *processos evolutivos gradualistas* com diversos aspectos da "ideologia romântica" que se faz determinante na filosofia, na arte, na sociologia, na economia e na política centro-européia oitocentista. Aspectos emblemáticos como a tese evolutiva capitalista da "sobrevivência dos mais aptos", ou a política liberal que defende a "amenização das inquietudes sociais" em contraposição aos comportamentos mais impacientes e agressivos ditos "radicais e revolucionários", etc. Segundo Meyer, no "gradualismo", a *mudança*, "tanto na natureza quanto na cultura", se concebe como coisa *progressiva* e *contínua*, *sem rupturas completas* e sem imediatismos oportunistas. "Gradualismo" é uma espécie de "fé constante no progresso beneficioso", uma "crença na mudança por incrementos" que vê a e*volução* como uma decorrência de trocas e desenvolvimentos *naturais e necessários* e não *artificiais e arbitrários.*

Nas análises de conjuntura, o "gradualismo" se fez notar em passagens como aquelas em que Edmund Burke (o mesmo esteta que escreveu a "Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo", de 1757, citada logo adiante) tece suas "*Reflexões sobre a Revolução em França*", publicadas em novembro de 1790. Para Burke, o *desenvolvimento* da sociedade se deve não somente aos méritos da *racionalidade*, mas sim, principalmente, aos sucessos dos *sentimentos*, *hábitos*, *emoções*, *convenções* e *tradições*, sem os quais tal sociedade não existe. Com isso, deve-se guardar respeito para com os "antecessores", pois, ainda que *racionalmente* incompreensíveis, as "tradições" (como no caso da tradição da "sexta aumentada") se desenvolveram *paulatinamente*, foram *permanentemente testadas* e *amplamente divulgadas*, instituíram-se como um tipo de "bom senso acessível a toda a gente" e se fazem acompanhar de uma necessária *sabedoria emocional*.

As *tradições*, continua Burke, são sim uma espécie de "razão" que nos oferece uma "opinião sólida e amadurecida". É claro, a *continuidade histórica* impõe mudanças, contudo tais *mudanças* não se resolvem por meio de *imposições, experiências e invencionices*, e sim por meio de *acordos* baseados em princípios que são operantes na sociedade. Para o "gradualismo" o "progresso empírico" pode não ser perfeito (justo, ideal, racional), mas é uma medida de *regeneração* possível, enquanto que uma "felicidade totalmente nova" e "imediata" é um projeto que só se *calcula* na base de um fanatismo utópico ingênuo (AMARAL, 2008).

Segundo Meyer, percebidas como *inerentes,* as transformações *graduais* estão na pauta das *filosofias da história*: no "crescimento orgânico" de Herder, no "desenvolvimento dialético" de Hegel e Marx, e nos "processos cíclicos" de Wölfflin. Tais *filosofias* procuraram "resgatar a história do fortuito e arbitrário e convertê-la em um estudo da mudança necessária e natural" no mesmo contexto em que, nas ciências biológicas, repercutia a "teoria da evolução" na qual Charles Darwin (1809-1882) descrevia "A origem das Espécies'' (publicada 1859) como um processo de "descendência com modificação".

O "gradualismo" pôde então ser visto como um conceito correlato ao "sublime", pois o *gradiente* de variações "intermediárias" do *artístico* não se limita a um *belo canônico* (idealizado, arbitrário, pré-concebido, fixo, selecionado, excludente, etc.). O *artístico* deve ser "completo", capaz de atender a um *continuum* de exigências *igualmente naturais*: admite-se sim a *consonância*, a *candura do justo* e a *felicidade* de um *equilíbrio perfeito*, mas não se pode negar o *dissonante*, o *sombrio*, a *melancolia*, a *injustiça*, o *ridículo* ou o pavor e o *medo*. Não se pode negar as *naturezas* imperfeitas das coisas alteradas ou fantásticas, nem a força das simetrias (igualdades) que desmantelam as hierarquias. Que o "belo" nos perdoe, mas, como o disse o poeta e escritor francês Victor Hugo (1802-1885) no célebre "Prefácio de Cromwell" que escreveu em 1827: "o grotesco é uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade" (HUGO, 2004, p. 50).

> No pensamento dos modernos [...] o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro o cômico e o bufo. Põem ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários; [...] [É com o grotesco que] se passa do mundo ideal ao mundo real (HUGO, 2004, p. 30-31).

A regeneração da arte via a "sublimidade" do grotesco está em sintonia com o "gradualismo", pois, "longe de demolir a arte, as idéias novas querem somente reconstruí-la mais sólida e melhor fundada" (HUGO, 2004, p. 67). E ambos – "gradualismo" e "sublimidade" – estão em sintonia com o velho mito do "organicismo": "O organicismo sustenta a transformação gradual em lugar das classes fixas, o desenvolvimento dentro de um processo em lugar da diferenciação formal, e o Devenir contínuo e não o Ser estabelecido..." (MEYER, 2000, p. 277). Darwinianamente o impetuoso gênio evolutivo de Liszt assim se manifestou:

> A arte, como a natureza, se compõe de transições graduais, que vinculam as classes mais remotas e as espécies mais dessemelhantes. As quais são necessárias e naturais, e deste modo também têm direito a viver. Assim como a natureza não dá saltos... entre os cimos montanhosos da arte não se abrem profundos abismos e na assombrosa cadeia do seu grande todo nunca falta nenhum elo de conexão. Na natureza, na alma humana e na arte, os extremos, contrários e pontos culminantes estão ligados entre si por uma série contínua de variedades diversas do ser (LISZT apud MEYER, 2000, p. 265-266).

* * *

[18] DA CONTRAPOSIÇÃO "O BELO" *VERSUS* "O SUBLIME". Conforme Barbas (2006) o conceito de *sublime* tem um vasto percurso no campo filosófico. No campo literário o termo está associado ao *êxtase* e à *criação poética* e, na linguagem corrente *sublime* pode ser entendido como um sinônimo ou um superlativo do belo. Contudo, o uso da noção aqui está mais reservado aos sentidos que se discutem no célebre "*An inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*" (*Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*) publicado em 1757 pelo estadista, filósofo e escritor anglo-irlandês Edmund Burke (1729-1797). Este estudo de Burke (1993) influencia as idéias de Kant que, por seu turno, trata do conceito de *sublime* em obras como a já mencionada "Observações sobre o sentimento do belo e do sublime" publicada em 1764 e, principalmente, na "Crítica do juízo" (1790), obra em que as idéias sobre o *sublime* seriam "novamente expressas com maior rigor conceitual, encontrando sua forma clássica" (ABBAGNANO, 1982, p. 889).

Contando com alguns auxílios, podemos apreciar as diferenças entre essas duas *espécies* ou *intensidades* de **V7** a partir dessa clássica oposição entre o *Belo* e o *Sublime*. Tendo em mente a ressalva de que "beleza" e "sublimidade" são grandezas que decorrem da combinação dos mais variados aspectos

constituintes de uma obra musical (e não apenas de *um acorde* "em si", ou de *uma determinada harmonia*), experimenta-se, na presente oportunidade, a seguinte sugestão comparativa (provisória, parcial e pontual): de um lado, as *harmonias* do "**V7** diatônico", do "**V7** secundário" e mesmo a poética canônica do "acorde de sexta aumentada" como acorde de função "pré-dominante" (aquele emprego controlado pela preceptiva "*clímax-mitigação*") atendem a natureza do *Belo*.

Por outro lado, o uso generalizado do "**SubV7**" (deslocado para tantos lugares da tonalidade, aonde a expectativa diatônica gerada pela gama "alterada" não *se resolve* plenamente) atende a natureza do *Sublime*. Se ao "belo" associaram-se valores de coisa *agradável, serena, decorosa, correta, honesta, justa, coerente, decente, boa, feliz, ditosa*, etc., em contrapartida, como escreve Burke em sua *Investigação...*, "o sublime é o causador da mais forte emoção que podemos sentir" (BURKE, 1993, p. 48). Sobre essas duas *naturezas*, Barbas pondera:

> A ***Bela*** [a coerência diatônica] afeta o sujeito "indiretamente", resulta dos prazeres secundários da imaginação, pelo reconhecimento da semelhança que suscita o amor (pintura, escultura). Relaciona-se com uma natureza limitada e trabalhada (jardins). [...] A ***Sublime*** [a intensidade alterada] afeta diretamente o sujeito e age nas emoções sem passar pela imaginação. Causa espanto, deleite – pelo seu excesso e obscuridade (poesia); pela sua variação na uniformidade, pelo infinito artificial (arquitetura). Relaciona-se com uma natureza grandiosa, vasta, ilimitada (mar/montanhas) (BARBAS, 2006, p. 16).

Numa discussão sobre "o Belo Musical", Dahlhaus e Eggebrecht (2009, p. 120-123) sugerem que a contraposição "estética do belo" *versus* "estética do sublime" – ou, como no caso aqui, a contraposição "poética do belo" *versus* "poética do sublime", já que estamos lidando com *estratégias* para a "produção de obras musicais" –, pode ser ainda mais realçada se, para o partido do "belo", recuperarmos algo do célebre entendimento da *escolástica clássica* sobre o *pulchrum* (o belo). Sobre as características e condições *do belo*, São Tomás de Aquino (1225-1274) assim escreveu:

> Quanto à beleza, requerem-se três coisas. Em primeiro lugar, a integridade [inteireza] ou perfeição [*integritas vel perfectio*], pois as que estão fragmentadas, por isso mesmo são feias. E a devida proporção ou harmonia [*debita proportio sive consonantia*]. E, por sua vez, a claridade [*claritas*, luminosidade, claridade], donde as que possuem a cor nítida dizerem-se ser belas (TOMÁS DE AQUINO apud LEITE, 2009, p. 238).

A partir da sintética antítese estético-comparativa elaborada em Barbas (2006, p. 15) temos que: no campo da "sensação" o *Belo* é um "prazer simples" enquanto que *Sublime* é o "deleite (o terror e prazer por perigo à distância)". No campo da "manifestação física" o *Belo* está associado a "descontração muscular e nervosa" e a "languidez" (característica do que é afável, meigo, da doçura, da brandura), enquanto o *Sublime* é "tensão dos nervos e dos músculos mais forte que o natural, alternando com contrações e descontrações convulsivas". No campo das "emoções" *Belo* é o "amor (sem luxúria), desinteressado" e *Sublime* é o "espanto, o terror, a admiração, a reverência e o respeito". No campo das "qualidades nos objetos" são *Belas* a "pequenez; a macieza e polidez; as linhas suaves, ondulatórias; a clareza; a delicadeza; a fragilidade". E são *Sublimes* a "grandeza (ou a pequenez, com a possibilidade de infligir dor ou morte); a vastidão; o ilimitado; a rugosidade; a negligência; as linhas retas com desvios angulares; a obscuridade; a magnificência; a potência e a solidez". No campo das "virtudes do homem" *Belo* é a "compaixão, bondade, liberalidade, etc." virtudes "gratificantes" e "úteis ao indivíduo", enquanto que *Sublime* é a "sabedoria, a justiça, a dignidade" virtudes "corretoras" e "úteis à sociedade". Para o *Belo* o sublime é feio, medíocre, desequilibrado. Para o *Sublime* o belo é odioso, medíocre, fraco, convencional, etc.

* * *

[19] DO MODELO FORMALISTA DE "BELA NATUREZA". Com o auxílio do estudo de Kapp (2004) podemos *ver* nestes preceitos clássicos da harmonia – preceitos como o "superlócrio", o " acorde de sexta aumentada na função pré-dominante", a lógica "*climax-mitigação*" representada na FIG. 5.8, a tese de que as *quintas devem ser perfeitas* mesmo que para isso sofram *correções* (*desnaturalizações* cromáticas), etc. – *resquícios* do mesmo ideal de "*bela natureza*", da mesma cultura de "eformação", "logicidade e consonância" que codifica a "justa perfeição" dos célebres jardins geometrizados de *Versailles*.



FIG. 5.70

O modelo formalista de "*Belle Nature*" nos jardins geometrizados de *Versailles*

Nesse modelo formalista de "*bela natureza*", a composição segue os *canônes* do "desenho paisagístico do classicismo francês": o "apogeu da realização do belo", a expulsão de tudo o que não convém ao "espírito elaborador de formas estéticas", a negação de tudo o que parece "desigual", "desiquilibrado" ou "perturbado", uma natureza conservada "por podas para que nada cresça fora de seu curso".

> A acusação mais comumente feita ao jardim francês pelos críticos do século XVIII é de que ele seria *desnatural*: violento para com a natureza externa e a natureza humana. [...] A atidude oposta [a *anti-clássica* ou *romântica* "remissão do feio natural"] é bem representada por Shaftesbury [o político, filósofo e escritor inglês Anthony Ashley Cooper, 1671-1713, terceiro conde de Shaftesbury], defensor da idéia de que não há necessidade de torturar a natureza para lhe arrancar seus segredos e apreender sua ordem. [...] os jardins geometrizados lhe parecem aleijar as forças da natureza: "Até as rochas toscas, as cavernas musgosas, as grutas irregulares e as rotas cascatas, com sua horrível graça selvagem, sendo mais representativas da natureza, serão também mais comoventes e aparecerão com uma magnificência muito superior às pobres paródias dos jardins principescos". Para Shaftesbury, os jardins de *Versailles* representamo espírito do absolutismo, ao passo que o "selvagem" torna-se uma imagem da liberdade humana [...] O que nos interessa [nas críticas aos *cânones da natureza corrigida*] é a importância que nelas adquirem o disforme, o atípico, o monstruoso, enfim, os elementos desprezados pelo formalismo classicista (KAPP, 2004, p. 68-70).

*   *   *

[20] DAS OPOSIÇÕES WOLFLINIANAS NA APRECIAÇÃO DOS MEIOS DE PREPARAÇÃO. Rowell faz clara referência aqui ao *entendimento* (bastante aceito entre *críticos*, *historiadores da arte* e na *teoria estética* em geral) de que "o Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo" (ROSENFELD e GUINSBURG, 2005, p. 261). Essa consolidada *oposição* histórica, estética e filosófica – resumida, já em 1829, por Goethe (2005, p. 264) em uma famosa máxima: "Clássico é o que é são, romântico é o que é doente" – é um contributivo *pano de fundo* para a apreciação das diferenças entre a *clássica função compositiva das preparações* e o entendimento romântico-contemporâneo a respeito deste "acorde de sexta aumentada" e sua escalística característica. Falando sobre a "tensão entre as demandas do classicismo apolíneo e do romantismo dionisíaco", Meyer observa:

> O classicismo se caracterizou pela valorização das convenções compartilhadas e do comedimento racional, a exploração festiva de constrições estabelecidas e a satisfação do ato (o Ser), a coerência das formas fechadas e a claridade dos significados explícitos. Enquanto que o romantismo se caracterizou pela valorização das particularidades, da inovação individual e o anseio (o desejo intenso) que se origina na potência (o *Devir*), a informalidade das estruturas abertas e a sugestão do significado implícito (MEYER, 2000, p. 253).

No campo da *análise formalista* das artes (desenho, pintura, escultura, arquitetura) este jogo de *oposições* encontra referência no célebre "*Conceitos fundamentais da história da arte*" publicado em 1915 pelo teórico e historiador suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945). Neste trabalho encontramos cinco pares de oposição entre "classicismo e barroco" que podem nos ajudar na compreensão de várias interpretações teórico-musicológicas que surgiram no século XX e, no caso, deste fenômeno particular da harmonia. Nos termos das antinomias de Wölfflin podemos dizer que, a *clássica função compositiva das preparações*

valoriza o "linear, o plano, a forma fechada, a pluralidade e a clareza", enquanto que a *tempestuosa gama alterada* tira seus efeitos do "pictórico, da profundidade, da forma aberta, da unidade e da obscuridade" (WÖLFFLIN, 1984).

Considerando essa perspectiva formalista sugerida por Wölfflin, podemos re-focalizar algumas facetas do problema da datação do "acorde de sexta aumentada". Em determinado sentido, é possível considerá-lo como um acorde "do período romântico" (FICARELLI in BRISOLLA, 2006, p. 69 e 74). Mas não propriamente no sentido de que este acorde tenha sido *inventado* ou *descoberto* precisamente no século XIX. E sim no sentido de que – nos termos dos dois grandes grupos estilísticos wolflinianos (de um lado as escolhas *clássicas* e de outro as escolhas *barroco-românticas*) –, enfatizar, acentuar, expandir, usar mais e por si só o tal "acorde de sexta aumentada" atende exigências de uma concepção estética que, sem se prender a uma data específica, no geral, prefere o *tortuoso*, o *retorcido*, o *complexo*, o *impuro*, a *crise*, a *paixão*, o *sentimento*, o *arrebatado*, o *agitado*, o *sujo* e a *intensidade expressiva*.

Como *gosto* ou *mentalidade*, uma estilística não se reduz aos esforços das periodizações etapistas. Parafraseando Dahlhaus e Eggebrecht (2009, p. 125) diríamos: o "acorde de sexta aumentada" capta inegavelmente uma característica da música romântica, aquilo que aproxima a historicidade dos estilos românticos com a supratemporalidade do romantismo estético. Neste sentido, com Wölfflin, aprendemos que, guardadas as diferenças, um artista "gótico" como Mattias Grunewald (falecido em aproximadamente 1528), um artista "barroco" como Peter Paul Rubens (falecido em 1640) e um artista "romântico" como Eugène Delacroix (falecido em 1863), compartilham *afinidades formais* que os fazem pertencer a *um mesmo grande grupo estilístico*.

* * *

[21] TRATA-SE AGORA DA OUTRA "NATUREZA". A reinvenção do "superlócrio" (aquele uso *naturalista*, *medido* e *comedido* teorizado por um Rameau) como "escala alterada" (o uso *subjetivado*, *transmigrante* e *apaixonado*) é oportuna para notar que, nesses mesmos anos (séculos XVII ao XIX), na história das idéias, os entendimentos do que seja a "natureza" vão também sendo *reinventados*, sofrem transformações e são obrigados a conviver em meio a densas e confusas superposições de sentidos

> O conceito de natureza para Rameau é um sistema de regras matemáticas, ou ainda, se a música imita a natureza é porque ela expressa, por meio de sua organização do sistema harmônico, uma ordem de caráter mensurável e universal (TOMÁS, 2005, p. 77).
>
> Os conceitos de imitação e natureza variam de um extremo a outro quanto ao seu significado dependendo do contexto em que se achem inseridos; dessa maneira, no transcurso dos séculos XVII e XVIII, adquirem inclusive valores opostos. Durante o século XVII o termo natureza se emprega como sinônimo de razão e de verdade e o termo imitação, por sua vez, para indicar o procedimento destinado a embelezar e a tornar mais agradável e amena a verdade racional. No entanto, durante a segunda metade do século XVIII, encontramos o termo natureza sendo empregado, quase paradoxalmente, como símbolo de sentimento, espontaneidade e expressividade, enquanto que o termo imitação se emprega para indicar coerência e verdade dramática, quer dizer, o vínculo que deve manter a arte com a realidade (FUBINI, 1994, p. 178).

Essas variações de sentido afetam a história da nossa disciplina. A teoria da época de Rameau tentou explicar a *natureza externa* e *extensa*, a natureza física-matemática do fenômeno harmônico. Mas a teoria que veio depois de um Kant e de um Schopenhauer tenta nos fazer notar também a *outra natureza*: o abismal mundo interno, o mundo da vontade (o mundo da "função"). Não é que com isso – com esse gradual deslocamento do *objeto* e do *objetivo para o sujeito* e o *subjetivo*, do *tangível para o intangível*, das *exterioridades superficiais e aparentes para as interioridades* mais *profundas e insuspeitas*, dos *seres da natureza* para as *idéias imateriais e mentais*, do *dia* para *noite*, das cifras *numéricas* para as cifras *adjetivizadas*, etc. – tenhamos, subitamente, deixado de observar e manipular a base constitutiva da nossa arte, composta por um conjunto de fatos palpáveis localizados no *mundo físico* (fora da mente humana), ou abandonado os referenciais *empíricos* e as aquisições estáveis e seguras que recebemos do *materialismo* seiscentista e setecentista. Não é que, de um momento para o outro, a harmonia simples e prontamente se transformou em outra coisa, totalmente nova chamada então de *funcional*. Não é que se esqueceu de súbito o *tradicional* apego ao que se entendia por *natureza* e por *imitação da natureza.* Mas sim que, de modo remexido e tempestuoso, tais conceitos foram perdendo rigidez e passando a significar coisas muito diferentes.

A questão da *imitação* (*mimese*) – e o inevitável embate entre "arte como cópia fiel da realidade" e "arte como rival da natureza" (DOBRÁNSKY, 1992, p. 33) – é discutida, entre outros, em autores como Moisés (1999, p. 335-338), Osborne (1983, p. 68-72) e Pavis (1999, p. 241-242). Essa história das transformações de sentido que o termo "Natureza" sofre pode ser recuperada através de, entre outros, autores como Abbagnano (1982, p. 669-672), Lovejoy (1965, p. 69-77), Micheli (1990, p. 11-54), Williams (2007, p. 293-299) e, mais especificamente, no âmbito da história da teoria musical, em Clark e Rehding (2001).

Com o auxílio do exame dos significados atribuídos ao termo *natureza* realizado pelo musicólogo Adolfo Salazar (1890-1958), podemos pensar em termos de *natureza* "*fora de nós*" ou "*dentro de nós*". *Fora de nós*, a *natureza* é, para os artistas, paisagem e para os naturalistas, ciência. *Dentro de nós* a natureza se converterá em psicologia, e aí *natureza* e humanidade se confundem (SALAZAR, 1984, p. 35-39). Nesta musicologia culta, as expressões "dentro de nós" e "fora de nós" são uma espécie de referência cifrada que se usa para correlacionar a emblemática obra musical de Beethoven (1770-1827) com o pensamento filosófico idealista, igualmente emblemático, de seu contemporâneo Immanuel Kant (1724-1804). Dois gigantes da cultura germânica que, associados se amplificam. Essas associações não são facilmente demonstráveis e, freqüentemente, são mencionadas por meio de *máximas* que, como estas, resumem concentradamente alguma aproximação ou reflexo possível entre esses dois domínios.

O estudo de Lockwood traz passagens que ilustram esse tipo de associação: Somos "sujeitos ativos moralmente livres e independentes da ordem causal da natureza". Este epigrama kantiano resume o sentimento de Beethoven sobre sua missão artística: a consciência de dever que leva o artista frágil e vulnerável, mas possuído de um propósito moral, a lutar por meio de sua arte "para alcançar o mundo transcendental da ordem mais elevada das coisas" (LOCKWOOD, 2004, p. 29). Como se sabe, Beethoven tinha interesse pela filosofia e chegou mesmo a se matricular, em 1789, junto com o colega também compositor e teórico musical tcheco Anton Reicha (1770-1836), na Faculdade de Filosofia da Universidade de Bonn onde os tratados de Kant eram temas de estudo (LOCKWOOD, 2004, p. 56 e 58). A citação mais freqüente, em torno das possíveis conexões entre o músico e o filósofo, é uma nota que Beethoven escreveu em 1820 em um de seus cadernos de conversação, que resume a adesão do compositor ao dogma idealista de que a humanidade precisa lutar para se elevar acima de suas fragilidades. A frase de Kant citada por Beethoven encontra-se logo no início do capítulo de *Conclusão* da "Crítica da razão prática" (de 1788, a segunda das três *Críticas* escritas por Kant). Beethoven escreve: "Existem duas coisas que elevam o homem acima de si mesmo e levam ao eterno e sempre na direção ascendente [e então cita Kant] a lei moral dentro de nós e o céu estrelado acima de nós. Kant !!!" (LOCKWOOD, 2004, p. 446, 448 e 610; JACOBS, 1961, p. 242). Sobre Kant e a música ver Marques (2010).

* * *

[22] Tal generalização da "**#6**" pode parecer uma desvantagem artística, pois se trata efetivamente de uma *perda de diferenciação hierárquica* entre os elementos diatônicos (funções principais) e os cromáticos (funções secundárias), um "aplanamento" dos contornos que, antes, realçavam tão bem as belas articulações das *formas musicais clássicas*. No entanto, esse desobrigar-se do compromisso para com as "práticas reservadas" em favor das "práticas generalizadas" não foi uma simples imperícia técnica, um descuido ou um mau uso da arte, e sim uma atitude que toma parte de um amplo movimento artístico-social *inovador* e *revolucionário*.

O *clássico* "superlócrio" enfatiza a *diferença* específica, o lugar *apropriado*, o *decoro*, depende do conhecimento especializado das sofisticadas *normas* e *convenções formais* de *gênero* e *estilo*. Mas a *tempestuosidade* da gama "alterada" adéqua-se melhor ao programa defendido pelos músicos de uma nova época, de uma nova ordem, os músicos do mundo pós-revoluções burguesas. A "depreciação das hierarquias é uma das ambições mais profundas dos artistas românticos": o ganho da "imediatez". O *deforme*, o *fantástico*, o *inusual* e o *exótico* são "formas de expressão diretamente entendíveis sem a convenção e sem o conhecimento prévio da tradição. [...] Os românticos queriam um arte que falasse imediatamente a todos" uma música independente do "conhecimento experto" (ROSEN apud MEYER, 2000, p. 275-276). Daí a "depreciação das regras e teorias", daí a valorização da "impressionabilidade espontânea" apregoada por Wagner (LESCOURRET, 2006, p. 268) e já pré-anunciada por Rousseau:

> As belezas harmônicas são belezas eruditas que só transportam pessoas versadas na arte; ao passo que as verdadeiras belezas da música, sendo da natureza, são e devem ser igualmente sensíveis a todos os homens, eruditos e ignorantes (ROUSSEAU apud LESCOURRET, 2006, p. 273).

Conforme Meyer (2000, p. 262-263) a queda das "mitologias clássicas" e um fenômeno amplo, correlacionado a diversos fatores. O *clássico* estava estreitamente associado e havia servido para respaldar as estruturas políticas do *Ancien Régime* (o *absolutismo*, o *despotismo*, a *tirania*, os privilégios da *culta aristocracia*), estava conectado com uma arte cujas normas estéticas, convenções e práticas pareciam "pouco naturais e inventadas", uma arte "clássica" que "requeria explicitamente um conhecimento erudito". Tais mudanças estão associadas também ao *novo mecenato* e ao *novo público* que surge a partir dos finais do século XVIII: "os novos mecenas tinham menos experiência musical e eram menos sofisticados que os de épocas anteriores" e o público (menos nobre, menos instruído e mais *burguês*) torna-se mais "heterogêneo e flutuante" (MEYER, 2000, p. 279-280). Note-se que o próprio termo "ignorante" – antes um insulto – se converte em máximo elogio: o *ignorante* é o *gênio* – "como ocorre com as crianças e com o povo (as *pessoas comuns*) o que guia o gênio não é o conhecimento de regras ou habilidades aprendidas ou escolhas calculadas, mas sim a inspiração espontânea junto com a emoção sentida" (MEYER, 2000, p. 270) – e ainda hoje se diz que um músico que prova pleno domínio da sua arte "é um ignorante". Nesse intrincado tecido de transformações que separam e unem o *mundo moderno* e o *mundo contemporâneo*, a generalização da "gama alterada" é uma das miudezas do nosso ofício que se adéquam a esse novo cenário, sua contribuição para a *inflação cromática* se ajusta *perfeitamente* ao fato de que, "durante o século XIX, houve uma preocupação crescente pela representação da natureza em toda a sua assombrosa diversidade" (MEYER, 2000, p.282).

*   *   *

[23] DOS INDÍCIOS DA INTERMINÁVEL IRRESOLUÇÃO INDETERMINADA. O valor da "escala alterada" – vale insistir – é sempre *relacional*, *comparativo* ou *funcional* (*alterado* em relação a algo *não alterado*) e depende do *efeito combinado* com outras grandezas musicais. Assim, no caso da música popular dissonante, os sinais harmônicos (notas, acordes, escalas) de dominante que ambientam esse "estado de devir" não estão sozinhos nesta tarefa. São tocados em uma espécie de ritual que combina vários indícios de *interminável irresolução indeterminada*: deve sobrar algum acorde (que, de preferência, não deve ser uma *tônica* muito explícita ou bem explicada); algum arpejo cheio de tensões vai colaborar para deixar as coisas "em aberto"; depois do "fim" algum dos músicos deve sussurrar algumas notas de alguma escala bem misteriosa usando para isso algum registro ou timbre especialmente diferenciado; o baterista ainda vai acrescentar alguns "ruídos" que *desmancham* ainda mais a sensação do tempo (ficaremos aguardando o bumbo final, como um *ponto final* que, no entanto, não vem), etc. O ritual leva em conta ainda a *mise-en-scène*, a expressão corporal dos músicos, a iluminação, os olhares, todo o ambiente que esse tipo de música evoca incluindo o comportamento e a adesão de algum público aficionado, etc.

Contudo (guardadas as convenções de gênero e estilo e as normas de *decoro*), as *estratégias alteradas* (o "**V7**^{alt}", o "**SubV7**", o "acorde de sexta aumentada", o "lídio b7", a "escala menor melódica", etc.) adéquam-se perfeitamente ao "tumultuoso" programa que Brillenburg Wurth (2002) chama de "*musicalmente sublime*": uma sensação de dupla natureza, que opera no limiar "entre a dor e o prazer", entre "a tensão e a trégua", que, precisamente devido à sua condição sensivelmente paradoxal, se opõe a uma definitiva e satisfatória impressão de encerramento. Um estado de "*Sehnsucht*" (anseio), uma "expectativa sem fim", algo que poderia ser caracterizado como a aflição causada por um *desejo intenso* que constantemente deixa escapar sua meta ou destino, um mal estar físico e afetivo provocado pelo esforço incapaz de chegar a um destino.

Muitas das *palavras-chave* investigadas por Brillenburg Wurth (num trabalho que enfoca a música instrumental culta ocidental-européia dos séculos XVIII e XIX) são contributivas na caracterização dessas *estratégias alteradas* (e *vice-versa,* essas *estratégias alteradas* são contributivas na caracterização dessas palavras-chave). *Palavras-chave* (algumas empregadas na FIG. 5.10) como: *intensificação*, *obscuridade*, *indeterminação* (aquilo que evita a informação explícita, o esclarecimento ou a clarificação), *elevação*, *inspiração*, *sublimação*, *imperfeição*, *substituição*, *incompletude*, *hesitação*, *irresolvibilidade, sugestionabilidade, excesso, sons estranhos* (sons *inquietantes, misteriosos, sinistros*), "*ungeheuer*" ("monstro", no sentido romântico altamente elogioso que usamos quando falamos que determinado músico "é um monstro"), *virtuosismo*, *novidade*, *criatividade*, *imaginação*, *diferença, etc.*

[24] VONTADE E REPRESENTAÇÃO. *Vontade* é a faculdade ou a força interior por meio da qual o *sujeito* toma posição frente às situações que lhe aparecem. Diante de uma idéia ou pensamento o *sujeito* escolhe *negar*, *afirmar* ou *se abster* de *julgar*; diante de uma situação ou fato o *sujeito* pode *desejar*, *aceitar* ou *rejeitar*. No pensamento de filósofos mais antigos, como Santo Agostinho e posteriormente Descartes, "a vontade está em todos os atos do homem", e assim, como *princípio da ação em geral*, como *faculdade do querer*, do escolher praticar ou deixar de praticar certos atos, *vontade* e *liberdade* são coisas equivalentes. Em contraste e complemento às paixões da alma, *vontades* são as *ações da alma*, que carregam consigo um componente moral que reprime a culposa escolha do mal e valoriza a afortunada escolha do bem.

Como já vimos, em Schopenhauer essa *vontade* [*Wille*] é a *vontade de viver,* uma tese variante do *impulso de auto-preservação* de Hobbes, e seu único objetivo é ela própria (SCHWANITZ, 2007, p. 308). No entendimento de Schopenhauer a *vontade* não tem nada de racional:

> é um cego, irresistível ímpeto, que já vemos aparecer na natureza inorgânica e vegetal, como também na parte vegetativa da nossa própria vida [...] o que a vontade sempre quer é a vida, exatamente porque esta não é senão o manifestar-se da própria vontade na representação: e é simples pleonasmo dizer vontade de viver em lugar de viver (ABBAGNANO, 1982, p. 971).

Vontade e *querer viver* são a mesma coisa em Schopenhauer: a essência do eu. "O eu como sujeito é vontade, o eu como objeto de sua própria observação é representação" (SCHOPENHAUER, apud SCHWANITZ, 2007, p. 308), o que vale para o *eu* também vale para a *realidade* como um todo: por traz de sua fachada como *representação*, a *realidade é uma objetivação da vontade* (SCHWANITZ, idem). Com isso, para Schopenhauer, a *vontade* é o princípio primeiro do *mundo*. No *sujeito* (na consciência, nas faculdades do conhecimento e do sentimento) ou fora dele (por toda parte, nos fenômenos magnéticos, nas leis da física, nos metabolismos orgânicos, nas interações químicas, etc.), tudo é pendor, tudo é inclinação, tudo é querer, tudo é intenção e desejo (cf. LISARDO, 2009, p. 81-87). "A partir disso, Schopenhauer chega a uma conclusão extremamente sombria: já que a vontade é avidez e a avidez é insaciável, a vida parece uma camiseta infantil – curta e suja [...] a vida é uma via dolorosa de desânimo, na qual só podemos escolher entre angústia e ansiedade" (SCHWANITZ, 2007, p. 308). Por essas e por outras, Schopenhauer será visto como um dos mais radicais filósofos do *pessimismo*. Se entendermos o *pessimismo* como a doutrina segundo a qual os aspectos negativos (simbolicamente associados aos *sons dissonantes*) da existência superam os positivos (associados ao *justo*, ao *perfeito*, etc.), por analogia, podemos dizer que a *manufatura dissonante* (a *concepção tortuosa*) é então uma *harmonia pessimista*.

Segundo Abbagnano, *representação* é um vocábulo de origem medieval que tem vários sentidos. *Representação* é a *idéia* no sentido mais geral, é o objeto do pensamento, é o meio pelo qual se conhece alguma coisa, nesse sentido podemos dizer que todo conhecimento, inclusive em harmonia, é representação. Por *representação* também se entende *algo conhecido* que apresenta alguma relação (de semelhança, de vestígio, arbitrária, etc.) com outra coisa, assim, como uma espécie de *imagem* ou *quadro,* a *representação* é *algo* que pode ser conservado na lembrança independente dessa outra coisa que se representa e que se encontra fora da consciência. Em um terceiro campo de sentidos, *representação* é o *próprio objeto,* aqui representar *é causar* o conhecimento.

Nos anos que ambientam a obra de Rameau, o termo *representação* foi se tornando significativo através da noção cartesiana da *idéia como quadro ou imagem da coisa*, e foi difundido por Leibniz que considerava toda *mônada* (unidade mínima sem extensão material, indivisível e eterna, com atividade espiritual, o componente básico de toda e qualquer realidade física ou da alma) como uma *representação* do universo. A partir daí, em 1719, Christian Wolff introduz na Alemanha o termo *Vorstellung* (*representação*), difundindo o uso do termo e do conceito nas outras línguas européias. Kant veio a considerar a *representação* como o gênero de todos os atos ou manifestações do conhecimento, fixando a significação máxima do termo. A partir de Kant, com tal sentido generalíssimo, o termo foi constantemente usado na linguagem filosófica, cuidando de questões que se referem ao conhecimento ou à realidade que constitui o dado objetivo do conhecimento, ou, em outra direção, cuidando de questões que se referem à relação entre as palavras e os objetos por elas significados (ABBAGNANO, 1982, p. 820-821).

*   *   *

[25] DAS TESES SCHOPENHAUERIANAS DO "VAGAR CONTÍNUO". Como se sabe, Schopenhauer esta falando aqui é da "melodia", mas o sentido geral de sua colocação pode ser transposto para nosso caso porque o sistema *alterado* não é, evidentemente, exclusivamente harmônico e, principalmente, porque essas teses schopenhauerianas do "vagar contínuo", do "impulsionar múltiplo da vontade", vão encontrar solução musical no uso combinado de todos os recursos sonoros imagináveis. Assim, a partir desse texto de Schopenhauer, podemos estabelecer muitas conexões com idéias musicais que, como a "escala alterada", de alguma forma, parecem também procurar instigar e atender essa mesma "essência do homem". Idéias musicais como a célebre noção wagneriana de *melodia infinita* (*unendliche Melodie*), ou a imagem schoenberguiana da *progressão*.

A noção de "*melodia infinita*" evoca a sintaxe aberta de Wagner, caracterizada por uma elaboração melódico-motívica em infinita evolução, linhas vocais e instrumentais em fluxo permanente, fraseados intermináveis livres, irregulares e sem costuras (sem nitidez nas cesuras, cadências e demais recursos conclusivos), Wagner não equacionava o termo à características técnicas, mas sim enfatizava as implicações estéticas de uma melodia que jamais sacrificasse a expressividade frente às fórmulas padronizadas da construção melódica (GREY, 1995, p. 262). Em seu "*Harmonielehre*" de 1911, explicando as *relações de vontade* que dirigem a progressão tipo **V7➔I**, numa espécie de paráfrase das palavras de Schopenhauer, Schoenberg considera que "enquanto um som no baixo ainda não é a fundamental, sua única vontade é chegar a sê-lo. Mas, quando isso acontece, passa a ter um outro objetivo: resolver-se em uma unidade superior" (SCHOENBERG, 2001b, p. 180).

Conforme Lacoste (1986, p. 35-39), é difícil avaliar o lugar Schopenhauer na filosofia da arte. Pensador alemão que "quer ser o herdeiro de Kant [...] mas que desfigura as noções [de *satisfação desinteressada*, de *gênio* e de *sublime*] que lhe toma", Arthur Schopenhauer (1788-1860) – que tocava flauta e foi considerado "um bom músico" (CANDÉ, 1989, p. 20) – exerceu enorme influência nos rumos do pensamento musical na Alemanha da segunda metade do século XIX. Suas teses, atribuindo papel de destaque a arte e defendendo que o ápice da arte é justamente a música (NOGUEIRA, 1994-95, p. 25) exerceram um impacto decisivo em Wagner que, mesmo antes de ler Schopenhauer em 1854, já tinha assimilado *de ouvido* as teses schopenhauerianas que vinham sendo debatidas em seu círculo (MILLINGTON, 1995, p. 38, SCRUTON, 2010, p. 102-106, 167-174). Conforme Dahlhaus, o documento mais importante da *interpretação wagneriana* das teses de Schopenhauer é o ensaio "*Beethoven*" que Wagner escreveu em 1870. Ensaio que é o objeto do estudo de Lisardo (2009).
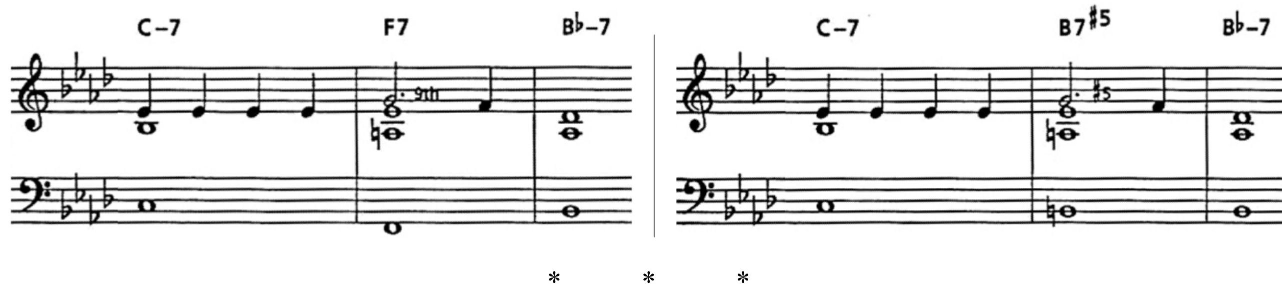
Juntas as teses de Schopenhauer e as façanhas artísticas de Wagner foram fundamentais para os compositores e para toda a música que se seguiu (cf. BRILLENBURG WURTH, 2002, p. 142-163; DAHLHAUS, 1999, p. 128-132). Nessa sua principal obra, "*Die welt als wille und vorstellung*" (*O mundo como vontade e representação,* 1818), como já foi mencionado, Schopenhauer dedica-se às questões da arte no terceiro livro, que trata especificamente da música no seu §52. Texto oriundo das camadas eruditas, que repercute nos mundos da cultura geral e do saber popular, este §52 (SCHOPENHAUER, 1974, p. 78-88) pode ser lido também como um dos referenciais fundadores que, no decorrer dos séculos XIX e XX, contribuem para a formulação teórica daquela maneira contemporânea de pensar (ler, escrever, mencionar, argumentar, expandir e representar) que se tornou, *grosso modo,* conhecida como *harmonia funcional.*

* * *

[26] Em sua *jazz theory*, mostrando preocupação com este processo de superabundância e consequente desvalorização do "**SubV7**", Levine procura salvaguardar o melhor emprego do recurso. Levando em conta que nem sempre as notas da melodia permitem o emprego da "*Tritone Substitution*", Levine argumenta: um dos *critérios* para o emprego da

> *Substituição por trítono* é que, freqüentemente, ela faz com que a nota da melodia se torne mais interessante. Toque a Figura 13-15, compassos 31-33 de "*All the Things YouAre*" de Jerome Kern. A nota da melodia sobre o acorde de F7 (nota **sol**) é a 9ª do acorde [...]. Agora toque a Figura 13-16. F7 foi trocado por B7, sua substituição por trítono. Esta reharmonização não apenas cria movimento cromático no baixo, mas também intensifica a nota da melodia (**sol**) mudando a 9ª de F7 para uma #5 do B7, uma nota de mais interesse (LEVINE, 1995, p. 264).

FIG. 5.71 - Figuras 13-15 e 13-16 conforme Levine (1995, p. 264).



* * *

27 A *figura retórica* – a parte mais conhecida do sistema retórico, freqüentemente confundida como a própria retórica (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 93) – outorga beleza ao discurso, elemento útil para o *delectare*, afasta-o da expressão vulgar, provoca emotividade, qualidade indispensável para *comover* o ouvinte, e traz elegância, personalidade e estilo ao que entendemos como arte.

> A figura retórica é uma operação que desvia uma expressão verbal, literária ou musical, de seu uso gramatical comum. É um desvio da norma. É uma transgressão à regra onde, em um contexto determinado, a forma "correta" da expressão cede seu lugar a outra de caráter surpreendente, inesperado, inusitado e extra-cotidiano que modifica notavelmente o aspecto do discurso e o efeito que esse produz no ouvinte. (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 102).

> As expressões figuradas significam, além da coisa principal, o movimento e a paixão de quem fala e imprimem assim uma outra idéia no espírito, o que é diferente da expressão simples, que só afirma a verdade nua (TODOROV apud LÓPEZ-CANO, 2000, p. 103).

* * *

28 Aquelas ricas imagens que Wölfflin usou em 1915 (data da primeira edição do seu "*Conceitos fundamentais* da *história* da *arte*") para caracterizar as polaridades da dicotomia "linear *versus* pictórico" (aqui em analogia com a oposição "**#6** como superlócrio *versus* **#6** como escala alterada"), poderiam ser mais exploradas, trazendo contribuições (imagens, chaves de interpretação) para a apreciação dos usos e sentidos impregnados na chamada "dominante alterada" que se pratica nos mundos da música popular tortuosa:

> Chamamos de pictórica a figura de um mendigo com as vestes rotas, o chapéu amassado e os sapatos furados, enquanto as botas e os chapéus que acabaram de sair de uma loja são vistos como objetos não-pictóricos. Falta-lhes a vida rica e fluida da forma, que pode ser comparada ao movimento das ondas, quando a brisa agita a superfície da água. [...] Pelos mesmos princípios é que se pode falar de uma beleza pictórica das ruínas. O rigor da forma tectônica é quebrado, e quando os muros começam a desmoronar, quando aparecem buracos e rachaduras e o mato começa a envolver tudo, surge uma forma de vida que se agita e cintila sobre a superfície. No momento em que os contornos se tornam inquietos e as linhas e ordenações geométricas desaparecem, o edifício se une em um conjunto pictórico com as formas em movimento livre na natureza, com árvores e colinas, o que não é possível para arquitetura que não está em ruínas (WÖLFFLIN, 1984, p. 27).

* * *

29 QUANTIDADES, QUALIDADES E PROPÓSITOS NO EMPREGO DA "SEXTA AUMENTADA". Novamente com o auxílio de Lucas (2005), podemos ilustrar o argumento com uma passagem de 1795 encontrada num ensaio "sobre o gosto da moda na música", no qual o crítico Heinrich Christoph Koch assim comenta a "escrita alta":

> Uma vez que ela seja utilizada em uma peça como a escrita predominante, ela requer, por meio de sua gravidade e dignidade característica, também a dignidade do objeto ou da emoção [representada], de outra forma seu uso será vicioso; pois, quando tratamos com o traje digno um objeto que não correspondente a esta dignidade, recai, a própria dignidade ou o objeto que assim é tratado, no ridículo (KOCH apud LUCAS, 2005, p. 17).

Vale recuperar que, como já foi mencionado, pelos idos de 1755 um teórico do porte de Friedrich Wilhelm Marpurg (no seu "*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*") ainda "desaconselhava" o uso das *sextas aumentadas* no "estilo eclesiástico". Uma contra-indicação que (74

anos depois da morte de Bach!) seria abertamente criticada, em 1824, pelo inovador Jacob Gottfried Weber (cf. HARRISON, 1995, p. 172-173). Na segunda metade do século de Bach, na França, encontramos um registro desta necessária *adequação ao propósito para o qual uma música é concebida* em um texto não técnico-especializado que, por razões diversas, foi muito lido e comentado. No parágrafo inicial do artigo "*Chant, musique, mélopée, gesticulation, saltation. Questions sur ces objets*" (*Canto, música, melopéia, gesticulação, dança. Perguntas sobre esses objetos*) que redigiu para o seu influente "*Dictionnaire philosophique*" (escrito a partir de 1752 e editado a partir de 1764), Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778), com sutil ironia, assinala o *prestígio* dessas conveniências decorosas:

> Um turco não poderia conceber que tenhamos uma classe de canto para o primeiro de nossos mistérios quando o representamos com música; outra classe que chamamos motetes e cantamos no mesmo templo; uma terceira classe de canto para o teatro da ópera, e uma quarta classe para o teatro da ópera cômica (VOLTAIRE, 1764).

Com isso, devemos estar alertas para não fazer um mau uso das estatísticas. Se observarmos esta incidência com os critérios do "gosto" romântico ou da atual "moda" da música popular dissonante (ancorada nos interesses da *retórica jazzística* sempre preocupada em evidenciar o máximo possível os convenientes "acordes de dominante substituta"), vamos concluir que essa *quantidade* observada em Bach é mesmo muito pequena! E essa seria uma interpretação enviesada, atrapalhada, valorativamente *comprometida*. (Ou, escolhendo um aspecto positivo, uma comparação "correta", mas pouco útil, já que assim podemos comprovar estatisticamente que Bach não é mesmo um grande compositor do século XIX e nem tão pouco um célebre *jazzman*). Somos ouvintes diferentes e, com isso, nossos horizontes de expectativas são outros. Para temos uma noção da relação "quantidade/qualidade" de "**#6**" na música de J. S. Bach seria necessário computar também a produção deste compositor em outros *gêneros* e *estilos* (i.e., investigar a música feita para outros fins e para ser executada por outros meios). E seria necessário também comparar as estatísticas da música de Bach com outras músicas do mesmo gênero e estilo do seu próprio tempo e lugar (como, de fato, já ocorre nas *compilações de dados*, também *estatísticas*, de GROUT e PALISCA 1994, p. 291; HUANG e CHEW, 2005; JEPPESEN, 2005, p. 276-287 e TYMOCZKO, 2003). Recupere-se, p.ex., os comentários da FIG. 2.16, um fragmento da *Missa em Si Menor* de J. S. Bach no qual o *acorde de dominante substituta*, em caso *adequado* (*decoroso*) e *engenhoso*, aparece inclusive *invertido* (cf. LESTER, 1982, p. 92; PISTON, 1993, p. 411; TOUTANT, 1985, p. 236).

* * *

[30] Esta amostragem das quantidades e qualidades do emprego da "**#6**" na vasta obra de Beethoven é pontual e claramente insuficiente. Para um rápido contra-exemplo veja-se (dentre vários) o complexo caso dos compassos 1 a 9 do II movimento (*Introduzione*, *Adagio molto*) da sonata "*Waldstein*", op. 53 (cf. BEACH, 1987; SMITH, 1986). Com isso, observa-se que a FIG. 5.12 visa apenas ilustrar o argumento geral de que, entre os anos de Bach e Rameau até os anos da tonalidade pós-wagneriana, o emprego deste dispositivo se expandiu extraordináriamente e, conservando algo dessa mais classica função sinalizadora da forma (conforme as convenções de decoro, gênero e estilo da música pré-século XIX), a sonoridade "**#6**" passou a desempenhar também papéis de natureza colorística.

* * *

[31] Nesta FIG. 5.14 emprega-se a noção de "equiparação tonal" ("*tonal pairing"*), uma conhecida chave de interpretação proposta por Bailey (cf. FIG. 6.7) em suas análises da ópera "*Tristan und Isolde*" de Wagner (cf. BAILEY, 1969, p. 155-160; BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 323-325; DUDEQUE, 2005a, p. 124; KINDERMAN e KREBS, 1996, p. 17-18). Esta e algumas noções correlacionados ("*double-tonic complex*", "*bifocal tonality*", "*multitonic system*", etc.) são abordas adiante, quando também são observados casos destas *cadências truncadas* na música popular contemporânea.

Tanto lá (na música barroca, clássica e romântica européia) quanto aqui (no repertório de *jazz*, bossa-nova, MPB, etc., amostrado adiante nas FIGURAS 6.35 e 6.36), vale notar que a estratégia da "equiparação tonal" traz consigo estas ambíguas "cadências bifocais" (LARUE, 2001; WINTER, 1989), estas "falácias cromáticas [**G#7→A**]" (SCHENKER, 1990, p. 387) que possibilitam alternativas surpreendentes para demarcar as articulações formais quando – como ocorre neste fragmento do *Prelúdio* de "*Tristan und Isolde*" – o recurso colorístico do "**SubV7**" já está sendo correntemente empregado.

[32] Aqui (na preparação "**Eb/Db⇢D/C**") o acorde de "sexta aumentada" está invertido (enarmonizado como "**Eb/Db**"), com as mesmas notas e na mesma posição empregada por Bach naquele fragmento da *Missa em Si Menor* (cf. FIG. 2.16). Neste caso o intervalo característico de "sexta aumentada" (entre as notas **mib-dó#**) desaparece. Na inversão, conforme o já comentado, os históricos debates em torno de um "nome/cifra" para esta harmonia se reaquecem. Alguns autores consideram inadequado chamar esta configuração específica de "acorde de sexta aumentada" (já que, com a inversão, temos é uma "terça diminuta", **dó#-mib**). Outros autores são ainda mais taxativos defendendo que, por essas e por outras, o "acorde de sexta aumentada" nunca pode ser invertido (cf. ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 494-495).

Vale notar que a datação destas sextas aumentadas do "Ainda me recordo" (como ocorre na música popular de uma maneira geral) é apenas um dado de referência geral. A escolha destas harmonias alteradas (como quaisquer outras), como se sabe, varia de versão para versão, de arranjo para arranjo, de gravação para gravação, ou mesmo a cada vez que a seção é tocada numa mesma *performance*. Assim, mesmo os *baixos* mais costumeiros (supostamente "originais"), não devem ser dados como algo demasiadamente fixo.

Embora a harmonia não seja literalmente a mesma, conforme sugestão de Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (informação verbal), é oportuna uma audição comparativa entre os primeiros 4 compassos dessa famosa "Introdução" do "Ainda me recordo" de Pixinguinha e Benedito Lacerda (1948) e os primeiros 4 compassos do "*Interlude*" de "*Mabel's Dream*", composição de Ike Smith, conforme a antológica gravação, de 1923, da "*King Oliver's Jazz Band*" (na qual participam Joe King Oliver, Louis Armstrong, Honore Dutrey, Johnny Dodds Charlie Jackson, Lil Hardin e Warren "Baby" Dodds). Para comentários analíticos a respeito do papel desta "*Mabel's Dream*" na cena *jazz*, ver Schuller (1970, p 104-109).

* * *

[33] O termo *baixo cifrado* (*basso numerato* em Italiano, *bajo cifrado* em espanhol, *figured bass* em Inglês, *basse chifrée* em Francês, e *bezifferter bass* em Alemão) não corresponde exatamente ao conceito de *baixo contínuo* (ou apenas *contínuo, basso continuo* em Italiano, *bajo continuo* em espanhol*, through bass* ou *thoroughbass* em Inglês, *basse continue* em Francês e *Generalbass* em Alemão), pois nos séculos XVII-XVIII se escreviam e imprimiam inumeráveis baixos destinados a acompanhar sem numeração alguma, dava-se por suposto que, com cifras ou sem cifras, o músico saberia encontrar a harmonia apropriada (RIEMANN, 1927, p. 23). Isso para dizer que (parecido com o que acontece nas práticas da música popular atual) nem todas as "sextas aumentadas" da "*era do baixo contínuo"* aparecem cifradas.

> a princípio, as partes de baixo jamais se publicavam com cifras – estas nem sequer se escreviam nos manuscritos –, por isso o termo *baixo cifrado*, que freqüentemente se utiliza como termo alternativo ao de *basso continuo*, em estrita justiça não se pode dizer que seja exato. A ausência de cifras em uma partitura permitia ao executante uma liberdade considerável em seus acompanhamentos; inclusive podia atuar como uma espécie de 'subcompositor', sem limitar-se ao simples papel de uma máquina encarregada de fornecer os acordes de recheio (STEVENS, 1982, p. 467).

Conforme Michels (1989, p. 101), o termo *continuo* se origina do fato de que, ainda no século XVI, obras vocais polifônicas (no gênero dos *Motetes*) foram transcritas para instrumentos (alaúde, órgão, etc.). Tais transcrições teriam diversas utilidades, tais como o *acompanhamento* no caso dessas obras serem executadas por poucas vozes ou por solistas, ou a função de referência de tom e andamento permitindo que do próprio órgão o mestre de música dirigisse o coro (e também possíveis funções no ensino e aprendizagem do ofício musical). Em tais situações práticas, seriam tocadas só as vozes mais importantes, principalmente uma linha de baixo *ininterrupta* que seguia a voz mais grave da composição. Esse baixo instrumental voltado ao acompanhamento se chamou *basso continuo* ou *basso seguente*, *basso principale* ou *generale*. Quanto ao termo *Generalbass* (*baixo geral*), Fagerlande esclarece que "com o passar do tempo o baixo não era mais contínuo, mas freqüentemente pausado, especialmente em obras seculares e óperas. Por esta razão, o alemão Friedrich Erhard Niedt (1674-1708), que em 1700 publica o tratado "*Musikalische Handleitung*", prefere o termo *Bassus generalis*, ou *Generalbass*", termo que foi aceito e empregado em muitos tratados (FAGERLANDE, 2000, p. 9).

* * *

---

[34] Nestas citações, o recurso *mnemônico* de Turek aparentemente se diferencia, mas opera de maneira bastante semelhante aos, supracitados (FIGURAS 5.62, 5.63 e 5.64), cálculos de Kostka e Payne (2004, p. 374-399). A diferença é que Turek avisa claramente que se trata de um "*memory aid*" (e não propriamente de uma razão teórica). Em todo caso, note-se que, para que este raciocínio funcione satisfatoriamente, a **b$\hat{6}$** deve estar no baixo e a **#$\hat{4}$** em alguma outra voz.

* * *

[35] Como se vê em Corrêa (2006, p. 187-188), esta *gradação de dissonâncias* exposta por Barbosa (2004, p. 89) guarda semelhanças significativas com a "classificação dos níveis de tensão intervalar" exposta pelo compositor austro-americano Ernst Křenek (1900-1991) em seu "*Studies in counterpoint: based on the twelve-tone technique*" datado de 1940.

"Baseado na técnica dodecafônica" este "*Studies*..." de Křenek – como também se vê em Corrêa – faz parte de um esforço coletivo de um grupo de influentes autores da teoria musical contemporânea (tais como: Alois Hába, Edmond Costère, Ernö Lendvai, Flo Menezes, Henri Pousseur, Joel Lester, Joseph Straus, Leon Dallin, Ludmila Ulehla, Mosco Carner, Paul Hindemith, Pierre Boulez, Stefan Kostka, Vincent Persichetti, Walter Piston, etc.) que, estudando aquilo que alguns deles chamam de "harmonia do século XX", procuram definir e sistematizar um conjunto de "artifícios composicionais" (normas, técnicas, materiais, procedimentos, regras e proibições, etc.) que nos permitam manejar (produzir, reconhecer, apreender, analisar, criticar, etc.) as chamadas "estruturações harmônicas" da nova música culta (de arte, de concerto) e, sendo assim, uma música "pós-tonal".

Uma comparação desta "gradação dos intervalos" oriunda da *jazz theory* (BARBOSA, 2004, p. 89) com idealizações poéticas (*construcionais*) procedentes da *teoria pós-tonal*, no caso, da teoria *dodecafônica* (KŘENEK apud CORRÊA, 2006, p. 187), permite observar que, novamente aqui (como ocorre com "entidades harmônicas" célebres como o *acorde de Tristão*, o *acorde de Scriabin*, o *modo de Liszt*, os *acordes por quartas*, as escalas *hexatônica* e *octatônica*, o "arquétipo Webern [trítono+quarta justa]", etc.), ocorre uma espécie de "elogio da pilhagem" (SCHNEIDER, 1990, p. 143), uma apropriação indébita de um ideal de sonoridade emblematicamente associado ao prestigiado campo da música nova.

Trata-se, é claro, de uma apropriação *parcial* e *seletiva*. Apodera-se de um aspecto: a sonoridade aparente, um programa de intenções para a configuração vertical dos acordes, uma roupagem tortuosa, as nuanças românticas, simbolistas, expressionistas, etc. Mas desconsideram-se vários outros que são definitórios para as intenções modernizadoras daquela música pós-tonal. Pois, nesta *jazz theory*, a "qualificação das dissonâncias" em "graus de hierarquia" não abre mão da fidelidade aos nexos harmônicos funcionais. Aqui as "entidades harmônicas" (*nuanças modernistas das configurações cordais pós-tonais*) são sim desejadamente *tortuosas*, embora "seu âmbito de aplicação seja tonal" (BARBOSA, 2004, p. 80). Então, recorrendo mais uma vez ao biologismo metafórico, esse tipo de *simbiose* (interação entre duas espécies que vivem juntas) é *subcutânea*, fica escondida e depende de uma averiguação consideravelmente sofisticada para ser detectada. Trata-se, em boa medida, de uma interação *para-musical*, pois o que se mistura aqui são *idealizações*, cartas de intenções que por si só ainda não soam. São concepções e valores oriundos de programas e processos (estéticos, poéticos, estilísticos, ideológicos, percalços históricos, sociais, econômicos, etc.) distintos que coexistem, possuem sons em comum, se tocam e se estranham.

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 6

[1] A expressão "vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas" foi tomada do "*Chromatic transformations in nineteenth-century music*" de David Kopp (2002, p. 3), uma referência central para as discussões que são desenvolvidas ao longo do presente capítulo.

*   *   *

[2] PROGRESSÕES E SEQÜÊNCIAS: UM RANQUEAMENTO VALORATIVO DAS SUCESSÕES DE ACORDES. Como podemos ver nas revisões (já mencionadas no Capítulo 2) de Carter (2005, p. 7-31), Damschroder (2008, p. 85-112), Fichet (1996), Meeùs (1988, 2000), Tymoczko (2003) e Wason (1995) e no estudo de Mattos (2009b) este ranqueamento *tradicional* possui vários registros na literatura teórica. Rameau, tido como um "importante progenitor" desta hierarquia, acreditando que "a simples ressonância do *corps sonore dá lei à toda música teórica e prática"* (RAMEAU apud FICHET, 1996, p. 13), defendeu que as *leis que regem a progressão dos acordes* (e logo, também os movimentos que aproximam e afastam isso que, na contemporaneidade, passamos a chamar de *áreas tonais*, *regiões* e *tonalidades vizinhas*) *estão fundamentadas na própria natureza.*

Apoiando-se no fenômeno da "simples ressonância do *corps sonore*" (que, *genericamente* e no *senso comum*, chamamos agora de *série harmônica*), Rameau destacou a primazia das progressões de *quinta*, uma vez que, *na bela natureza*, a *quinta* é o primeiro harmônico a se diferenciar da *fundamental* e da sua *oitava* (sons que marcam *o domínio do mesmo*). Assim, a vizinhança de quinta *é a matriz natural do movimento* (o *domínio do outro*), matriz racional, lógica, simples, objetiva, justa, perfeita, incontestável, demonstrável, bela e, principalmente, universal, já que

> em todos os sistemas musicais conhecidos os intervalos de Oitava e Quinta foram decisivamente enfatizados. [...] No cantar, a semelhança dos sons musicais que mantém relação de Oitava ou Quinta um com o outro deve ter sido muito rapidamente notada. [...] A relação da quinta, e sua inversão a quarta, com o som fundamental, é tão próxima que foi reconhecida em todos os sistemas musicais conhecidos (HELMHOLTZ apud LIMA REZENDE, 2010, p. 47).

É o chamado "privilégio da quinta" (DAMSCHRODER, 2008, p. 94-98), "a força da dominante" (GOLDMAN apud NATTIEZ, 1984, p. 264), a autoridade da "*relação quintíada* (*guintiale Beziehung*)" reafirmada pelos mais diversos cultores, tais como Almada (no "Harmonia funcional" de 2009), Ernest Mahle (numa entrevista realizada por Barros em 2003) e Schenker (no *Harmonielehre* de 1906):

> A razão da importância e da força do movimento de quarta justa ascendente nas inter-relações harmônica é [...] "explicada" pela série [harmônica]: o intervalo [sol→dó] fornece o modelo de "comportamento" dominante-tônica, ou tensão-relaxamento. Isso quer dizer que a sensação de resolução que nos vem quando ouvimos um som sucedido por outro posicionado uma quarta justa acima tem raízes mais *físicas* do que culturais (ALMADA, 2009, p. 265).

> A quinta é um intervalo estrutural [...] A quinta gera movimento (dominante). Em música, portanto, relações importantes são regidas pelo número cinco. Mahle [...] estende este princípio [...]: "o número cinco está por trás de todos os fenômenos da natureza; ele é um 'gigante', uma idéia poderosíssima. Muitos fenômenos aparentemente desconexos são a manifestação do cinco, desse mesmo e fundamental princípio, que em diferentes meios adquire diferentes formas (BARROS, 2005, p. 136).

> A quinta [...] é mais forte do que a terça [...], já que [dada a analogia com a árvore genealógica] descende de um princípio de divisão mais simples [...]. Posto que tal coisa esteja escrita no livro da natureza, não é uma casualidade que o instinto do artista tenha encontrado e encontre sempre valor maior na quinta do que na terça. A quinta, é como o primogênito entre os harmônicos superiores, é para o artista uma unidade de medida auditiva, algo assim como o metro dos músicos (SCHENKER, 1990, p. 73).

> Este fato tem também conseqüências da maior importância para a relação dos sons *entre si*. Se perguntarmos qual pode ser a relação mais natural entre dois sons, a natureza já nos dá de imediato sua

> resposta. [...] Se a relação quintíada [*guintiale Beziehung*] dos sons é a mais natural, então quando ocorrem não dois, mas sim vários sons relacionados entre si, de novo a relação quintíada se revelará a mais conforme com o sentido da natureza (SCHENKER, 1990, p. 76).

(Cf. a célebre contra-opinião em Schoenberg, 2001b, p. 447-452). Como, neste "livro da natureza" a *terça* é o próximo som a ganhar *ressonância* e a se *diferenciar*, aprendemos "instintivamente" que o movimento de fundamentais *por terças descendentes* – a *progressão paralela* (ou *relativa*) de tipo **I→VI** –, é o segundo estereótipo desta hierarquia: "para Rameau as progressões de quintas são normativas, em ordem de importância são seguidas pelas progressões de terça" (DUDEQUE, 2005a, p. 22).

Como vimos (no entorno da FIG. 2.13), essa moderna hierarquia *naturalista-ramista* (sofrendo releituras, críticas e atualizações por parte de teóricos como D'Alembert, Kirnberger, Sechter, etc.) atravessa os séculos XVIII e XIX e se faz viva em textos que marcaram as aulas de harmonia no século XX: textos elaborados agora por personagens do porte de um Schenker, que não deixou faltar um capítulo sobre os "tipos de sucessão de graus" em seu "*Harmonielehre*" de 1906 (SCHENKER, 1990, p. 339-359), e de um Schoenberg que expôs seu entendimento dos *tipos de progressão* no "*Harmonielehre*" de 1911 e, mais tarde, também no "Funções estruturais da harmonia" publicado em 1954 (SCHOENBERG, 2001b, p.180-193; 2004, p. 23-27).

Entretanto, outra nuance interpretativa – particularmente contributiva para os estudos da música popular – foi sugerida por Fichet (1996) que argumenta que, nem todos os movimentos que regem as *seqüências harmônicas* têm ligação estrita com a *hierarquia natural* defendida por estes notáveis teóricos da *corrente principal.* Embora a *lógica conservadora* dessa *hierarquia* possua grande prestígio – pois seguramente explica muito das nossas escolhas de acordes –, para Fichet, o percurso de consolidação das *progressões fundamentais da tonalidade harmônica* passa, também, por *razões* igualmente convincentes, mas de outra natureza. *Razões* como o "capricho dos compositores e certas práticas culturais" (FICHET, 1996, p. 12). Práticas culturais como a tradição das *seqüências pré-tonais* genericamente conhecidas como "baixos de dança", ou *baixos ostinatos*. Os *baixos de dança* renascentistas – como o *Passamezzo antico*, a *Romanesca* e a *Folia* (FICHET, 1996, p. 15) – são "estereótipos harmônicos" que se encontram nas práticas de música improvisada que, mesmo antes da instauração oficial da tonalidade harmônica, já nos ensinavam a combinar acordes por meio de fórmulas pré-definidas (FIG. 6.23).

Vale observar aqui – com o auxílio da revisão de Nattiez (1984) – que uma perspectiva semelhante foi defendida por Fétis em seu "*Traité complete de la théorie et de la pratique de l'harmonie*" editado em 1844. Nesta obra, "concebida desde 1815, Fétis tinha tido o imenso mérito de recusar a basear a harmonia numa lei natural" preferindo, como vimos, justificar as "leis de atração entre os graus" como "leis" intrínsecas "da tonalidade", um conjunto de convenções e costumes advindos das "músicas de tradição oral", e não do "transcendente" princípio generativo da chamada "série harmônica", tal afronta ao fundamento "teleológico" hegemônico foi "absolutamente revolucionária para a época" (NATTIEZ, 1984, p. 256 e 263).

Vários narradores e comentaristas da história da música européia (BUKOFZER, 1947, p. 41-43; GROUT e PALISCA, 1994, p.269; LOVELOCK, 1987, p. 98; MASSIN e MASSIN, 1997, p. 276 e MICHELS, 1989, p. 263) trazem informações e registros destes *baixos ostinatos* que reforçam a linha de interpretação sugerida por Fichet. E, como se sabe, a enorme importância das *danças* na cultura européia renascentista e barroca (BOURCIER, 2001, p. 45-49) deixou várias marcas na arte musical moderna. Praticamente todos os compositores dos séculos XVII e XVIII (Frescobaldi, Corelli, Fröberger, Purcell, Couperin, Dandrieu, Rameau, Niedt, J. S. Bach, etc.) escreveram "conjuntos de danças" e muitos deles fizeram também algum uso técnico-pedagógico dessas "práticas culturais".

Rameau dedica uma seção especial ao assunto da dança em seu "*Traite de l'harmonie*" de 1722 (1986, p. 159-161), e Descartes (1992, p. 61-64) em seu "*Compendium musicae*" de 1618 dá grande importância ao tema (a incidência do assunto em Descartes documenta todo um contexto. Na época do "*Compendium...*", existiam mais de 300 maestros de dança em Paris. Esse ambiente – entre *o culto e o vulgar*, entre *o antigo e o moderno*, entre *o modal e o tonal* – nutriu de sentidos, trouxe referências e oportunizou muitas experiências rotineiras de realização prática dos baixos, cifras e seqüências harmônicas, influindo na consolidação da jovem tonalidade.

FIG. 6.23 - Reconstrução hipotética de *baixos de danças* italianos e espanhóis em uso no século XVI

Passamezzo antico

a. *semiconclusão* *b.*

Gm F Gm Dm *ou* D Bb F Gm Dm *ou* D Gm

Folia: Pièces de luth composées sur différens modes, por *Jacques Gallot* (c. 1672)

1. 2.

Gm: i V i bVII bIII bVII i V i V i

Bb: vi V I V vi

Romanesca

Ruggiero: Aria di Ruggiero

[Rug- gier qual sem - pre fui, tal es - ser vo - glio. Fin al - la mor - te,e più, se più si puo - te.]

Há aqui, como foi mencionado, uma antiga *distinção*. Uma *questão de valor* sutil. Na *Metafísica,* Aristóteles (384-322 a.C) já diferenciava um "todo" de um "agregado". As coleções em que a posição das partes em relação umas às outras não faz diferença são "agregados", aquelas em que essa posição faz diferença são "todos" (OSBORNE, 1983, p. 256). Esta máxima funcional aristotélica repercute naquela conhecida diferenciação que Schoenberg (referindo-se aos problemas de harmonia no âmbito da tonalidade) faz entre "seqüência" e "progressão" de acordes. A *progressão* é uma combinação *funcional*, ordenada para um fim, se equipara a um *todo*. A *seqüência* está para o *agregado*, é coisa sem objetivo e *afuncional*. Nas entrelinhas vamos ler a sugestão de valor: na "música descritiva" podemos ouvir *seqüências*, mas na *música absoluta* devemos ouvir *progressões*. *Seqüência* pode ser sintoma de música não autônoma (suscetível aos fatores extra-musicais), e isso implica *regressão*.

> Uma determinada ordem transforma tal *seqüência* de acordes em uma *progressão*. Uma *seqüência* não tem objetivo; uma *progressão* almeja um objetivo definido. Alcançar esse objetivo depende da continuação, que pode promovê-lo ou anulá-lo. A progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação dos acordes que formam uma progressão depende de seu objetivo, ou seja, se sua função é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. Uma *seqüência* de acordes pode ser *afuncional*, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara. Tais seqüências são freqüentemente utilizadas na música descritiva (SCHOENBERG, 2004, p. 17).

Contudo, como se sabe, também no campo das *músicas populares* os *agregados* vão mesmo se fazer ouvir. "Seqüências" que contrariam sutilmente a suposta *lei natural* (e por isso mesmo *inquestionável*, *universal* e *eterna*) da hierarquia tonal posta e sustentada pelos *monocordistas*. Como se observa no caso da simples e contraveniente fórmula "**I-V-IV-I**" que, apenas invertendo a direção da *progressão* canônica "**I-IV-V-I**", fez fortuna em alguns repertórios importantes da música popular do século XX, como mostra Carter (2009, p. 110) em seu estudo sobre o "movimento harmônico regressivo" na música *pop-rock*. Sobre a direção (e "anti-direção" ou "involução") desta *progressão* canônica, cf. Schenker (1990, p. 78-88) e Schoenberg (2001b, p. 202).

Ou como se ouve no caso daquelas "*progressões* de uma *neomodalidade*" – como entende LaRue – que possuem "um caráter anti-tonal, tais como **I→bVII** ou **Vm→I**, ou **IV→Im**" (LARUE, 1989, p. 41). Ou da série de cinco acordes-escalas ||:**C7M** jônico→**Ab7sus4** mixolídio→**Bb7M** jônico→**D7** mixolídio b9, b13 → **Gm** dórico:|| que se repetem em uma sorte de *looping* sem começo e sem fim em "*Flamenco Sketches*", a faixa considerada a "mais puramente modal" do célebre álbum "*Kind of Blue*" (Columbia, 1959) de Miles Davis (cf. FREITAS, 2008, p. 260). Ou das "seqüências" do tipo ||:**VIm-IIIm-IV-IIIm**:||; ||:**I-IIm-IIIm-IIm-I**:||; ||:**V-IIIm-IV-IIm**:||; ||:**I-IIIm-VIm-IV**:||; ||:**VIm-IV-IIIm-IIm**:||, etc. (cf. TAGG, 2009, p. 241-263). E ainda mais (ou ainda *menos*), as *oscilações afuncionais* que, em movimento pingue-pongue, envolvem apenas dois acordes gerando soluções de harmonia que Tagg (2009, p. 334) chama de "*Chord Shuttle*" (os "acordes vai-e-vem" em TAGG, 2010, p. 17) como ocorre em ||:**Im⇆bVI**:||; ||:**IIIm⇆VIm**:||; ||:**VIm⇆V**:||; ||:**IIm⇆I**:||, etc. Um permanente "*play it again*" que, como observou Middleton (1983), encontra plena razão de ser nos mundos das musicas populares.

Vamos ouvir ostinatos "anti-dominantes" que, numa espécie de confirmação (ou elogio) de algo daquilo que já fora previsto pela crítica progressista – "o ostinato deve estabelecer um nexo que já não existe entre os acordes e praticamente nem sequer no acorde particular" (ADORNO, 2004, p. 71) – se prestam a sonorizar canções com harmonias despropositadas. Como se observa no caso dos incontáveis ||:**Em⇆D**:|| (seria "||:**Im⇆bVII**:||"? ou "||:**VIm⇆V**:||"?) que ouvimos ao longo da canção "Prá não dizer que não falei das flores (Caminhando)" com a qual Geraldo Vandré pôde dar voz a um anseio social no ensejo do III Festival Internacional da Canção de 1968. Ou, como no caso da "seção A" de "Libera-nos", composição de 1973 de Edu Lobo na qual – conforme mostra Bastos (2010, p. 225) – o *desnexo* de acordes particularizados "||: **E7**$^{(\#9,\ \#11,\ 13)}$ →**C#7**$^{(\#9,\ \#11,\ 13)}$:||" (seriam "dominantes" de quem?), não "almeja um objetivo definido" e não cumpre outra "função" além de "preparar" a si mesmo. Vamos encontrar – com o auxílio do estudo de Smarçaro (2006, p. 126-129) – um "acorde particular" como o "**mib-lá-dó-ré**" que ouvimos em "*The desert*/*The wraith*", composição de Dori Caymmi gravada em seu álbum "*Brasilian Serenata*" de 1991, cujo "nexo" depende de uma "harmonia paralela (*moveable shape*)" articulada sobre intervalos de terças menores.

Vamos encontrar *seqüências* (também "sem objetivo definido") como a desembaraçada e também *desfuncional* ||:**G7M-F#m7-Em7-F#m7**:|| (seria "||:**IV7M-IIIm7-IIm7-IIIm7**:||"?) que ouvimos na canção "Clube da esquina" de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges conforme a gravação, ainda sem palavras, para o disco "Clube da Esquina" de 1972 (cf. TINÉ, 2008, p. 155-156; NUNES, 2005, p. 117-118). Ou como a *anti-progressão* ||:**C#m-A-B-F#m**:|| (seria "||:**VIm-IV-V-IIm**:||"?) que ambienta os versos (*Just a castaway, an island lost at sea, oh, Another lonely day, with no one here but me, oh, More loneliness than any man could bear. Rescue me before I fall into despair, oh…*) da exitosa canção "*Message in a Bottle*" de Sting lançada pela banda "*The Police*" em 1979 (Cf. MILLER, 2009, p. 133-135).

Contraventoras, *anti-progressivas*, *neomodais*, *desnaturalizadas*, *repetitivas*, etc., tais "*seqüências"* podem ser emblematicamente, ou arbitrariamente, empregadas e percebidas como uma espécie de *contra-cultura tonal*: algo que, reagindo de dentro dos domínios diatônicos, nega *leis* que regulam as progressões admitidas como legítimas de uma tonalidade *oficial*, *majoritária*, *tradicional* e *correta*. Suas sonoridades – cordais e perfeitas, mas *tonalmente imprecisas*, *indecisas* ou *afuncionais* – podem ser comparadas aos atos de *desobediência civil*: alternativas *não violentas* que, sem abandonar os recursos da poderosa tradição tonal (temperamento, instrumentos convencionais, melodias acompanhadas por tríades, frases de quatro compassos, etc.), não se curvam prontamente perante a primazia da *progressão* (ou dizendo de outra forma, não se curvam perante a hegemonia da *grande teoria* do **V→I** e seu fiel coadjuvante **I→VIm**).

Tais *seqüências* ou *agregados* que *negam* (desconsideram, não reafirmam) *as leis naturais da grande teoria* não possuem necessariamente um *super-poder* de subversão auto-suficiente ou especial. Mas, em conjunto com outras *estratégias de contravenção* – ou seja, com outros recursos e expedientes musicais e extra-musicais (tais como: timbres diferenciados, ambientação acústica, reverberação e/outros processamentos, acordes tipo 1-5-8, sem terças ou *power chords*, acordes tipo 1-5-9, agrupamentos instrumentais não clássicos e não típicos, *ruídos*, *letras*, *slogans*, visualidades, comportamentos sociais diferenciados em locais e audiências estigmatizados, etc.) que se somam numa multiplicidade variada de escolhas intencionalmente combinadas – , essas *seqüências* podem mesmo contribuir para colorir a harmonia de *propostas musicais* que querem ser notadas como *alternativas.*

Diferentes qualificações podem contribuir para definir minimamente a locução *propostas musicais alternativas*. A intenção é fazer menção ao *universo de expressões e manifestações sociais,* no qual a música toma parte como algo nitidamente importante ou principal, que, nos mundos da música popular, se auto-definem e/ou são percebidas como projeções de uma música idealmente *modal, rústica* (*root*), *crua, antiga* (*pré-tonal*)*, rural, campestre, tribal, étnica, acústica* (*unplugged*), *anti-cosmopolita*, *anti-ocidental, espontânea*, *anti-racional*, *anti-apolínea*, *simples, natural* (mas *natureza* aqui não é a mesma *natureza* da tendência pitagórico-ramista), *informal*, *honesta, verdadeira, música sem artifícios*, sem *valorização exagerada do nível técnico, analítico e racional e do virtuosismo instrumental ou composicional*, música *amadora* feita por pessoas comuns que amam a *simples música comum* e as *pessoas comuns que ouvem e fazem essa música*, etc.

Aqui também toda listagem será insuficiente para caracterizar uma construção (que sendo artística será simbólica, afetiva, identitária, mercadológica, ideológica, etc.) na qual as escolhas dos acordes devem corresponder a complexas idealizações de *pureza, homogeneidade, autenticidade, simplicidade, ingenuidade, organicidade e coesão estilística*. Vale ainda a necessária ressalva de que diferentes estilos, gêneros ou segmentos da música popular podem perfeitamente defender seus programas com essas mesmas *palavras* aderindo, no entanto, ao tradicional sistema hierarquizado das progressões, justamente porque esse sim (com seus movimentos de quintas e terças), como diria um Rameau: é um *sistema natural*.

Com o levantamento provisório e parcial dessa densa problemática – dessa densa "dialética do costume e da transgressão" (NATTIEZ, 1984, p. 264) – importa reforçar que a normalização das progressões (emblematicamente associada ao nome de Rameau) contribuiu para a significação do que seja a *transgressão criativa* na arte da combinação seqüencial dos acordes: se a hierarquia das progressões "naturais" é a *norma*, negá-la ajuda os ideários que querem se afastar do *normal*, reafirmá-la ajuda as construções que querem valorizar a força da tradição. Assim, mesmo modestamente (posto a densidade da problemática), as noções de *progressão* (*dispositivos* de longa data influentes e fomentadores dos processos criativos musicais) e conseqüentemente de *anti-progressão,* podem também atuar hoje como uma espécie de *ferramenta* crítica. Um *recurso* de análise limitado e não auto-suficiente, mas capaz de nos dar algum parâmetro ou referência nas tarefas de apreciação de fenômenos de *re-significação*, *reinvenção*, *apropriação*, *intertextualidade*, *identidade* e *hibridismo* no domínio propriamente sonoro das músicas populares que ainda montam e combinam seus acordes no âmbito básico das doze alturas temperadas.

* * *

[3] ESFORÇOS PARA A TEORIZAÇÃO DAS RELAÇÕES CROMÁTICAS DE TERCEIRA. VESTÍGIOS DO SÉCULO XVIII. Conforme Kopp, esse esforço de normalização (ou necessidade de *esclarecimento*) importa até certo ponto, pois os teóricos que preferem pensar que tais *relações de terceiras entre acordes maiores* "destroem a integridade da tonalidade" (KOPP, 2002, p. 33) podem, de fato, não acomodar essas relações *diferenciadas* ou *estrangeiras* em suas teorias. Nesse caso, uma das soluções é interpretar tais relações *difíceis de explicar* (mas *fáceis de ouvir*) – relações que "soando familiar ao ouvido" estão "fora do tom original" (GUEST, 2006b, p. 89) – como "modulação": uma estratégia teórica que vê a *tonalidade* (*complexa*, *expandida, cromática*, etc.) como uma colagem de diversas *tonalidades* relativamente mais simples e autônomas: p.ex., na relação **C:→E:**, o **C:** é um tom e o **E:** é um "outro" lugar para onde a música "modulou". Assim, "falamos de modulação quando [...] os acordes não se enquadram no vocabulário ('não estão no cardápio') e não podem ser analisados (não são diatônicos, secundários, empréstimos etc.)" (GUEST, 2006b, p. 89).

Em contra-opinião, para os fiéis partidários da *cultura orgânica da tonalidade*, ou seja, para os cultores da "prolongação" e da "monotonalidade", tal entendimento desobriga o teórico de explicar "qual a relação funcional" (ou seja: o princípio de *unidade estética*; a *coerência interna*) que afasta e aproxima as diferentes áreas tonais. Contudo, continua Kopp, mesmo os *monistas*, teóricos que reconhecem a *unidade da tonalidade* (ou a *monotonalidade*) em situações de intenso antagonismo harmônico, "nem sempre puderam traduzi-las [as ditas *relações de terceira que envolvem transformações cromáticas*] em expressão teórica plena" (KOPP, 2002, p. 33). Em perspectiva histórica, Kopp (2002, p. 33-37) dá início a sua revisão da literatura mostrando esforços para uma teorização destas *relações cromáticas de terceira* (**C:→E:**, **C:→Eb:**, **C:→A:**, e **C:→Ab:**) que aparecem (FIG. 6.24) já em 1737 no "*Génération harmonique...*" de Rameau pré-anunciando toda uma ordem incomum de vizinhanças e o destacado papel que tais relações iriam desempenhar no sistema tonal contemporâneo. Christensen (1993, p. 199) também chama atenção para essa avançada percepção teórica de Rameau.

FIG. 6.24- Relações cromáticas de terceira no "*Génération harmonique...*" de Rameau, 1737

Chromatique.

5. 3×. 3×. 8. 8. 3×. 3×. 5.

Succession fond.le par Tierce.

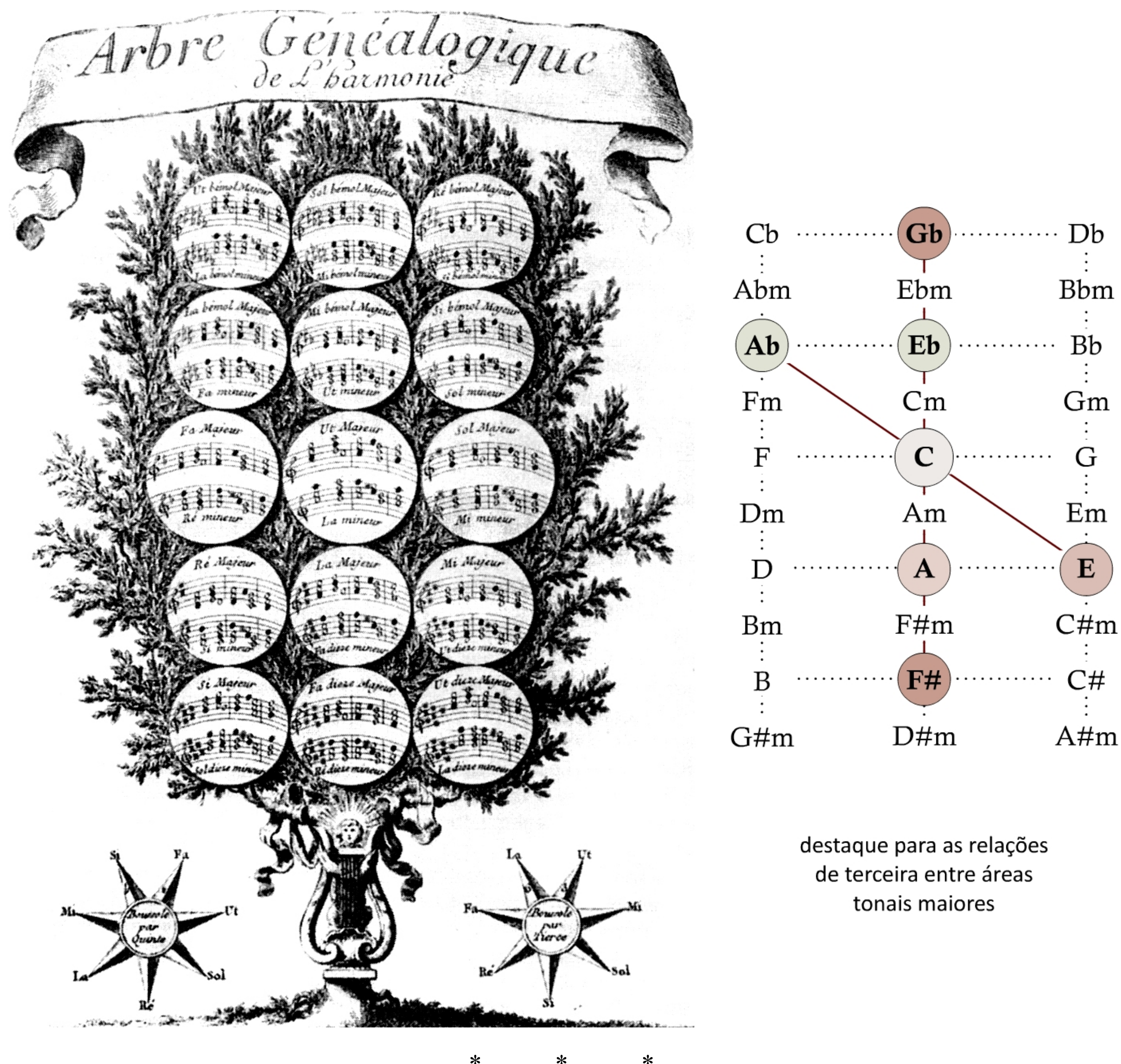
C	E	C	Eb	C	A	C	Ab
I	III	I	♭III	I	VI	I	♭VI

Outro documento – revisto por Gollin (2000, p. 145-151) e Lester (1996, p. 229-230) – da segunda metade deste *século das luzes* é a engenhosa "*Arbre Genealogique de I'harmonie*" (*Árvore genealógica da harmonia*) publicada aproximadamente em 1767 pelo músico francês François-Guillaume Vial (c.1730-?). Para Lester, nenhuma inspeção ao pensamento harmônico do século XVIII será completa sem essa imaginativa representação empírico-pedagógica, neoplatônica e organicista que, como se destaca na FIG. 6.26, possibilita uma leitura em rede que já revela alguns caminhos possíveis para a aproximação destas apartadas vizinhanças de terceira entre áreas tonais maiores. No sentido horizontal a "árvore" mostra vizinhanças de quinta elencando, no interior de cada *esfera*, os três acordes *principais* ou *básicos* (Tônica, Subdominante com sexta acrescentada e Dominante com sétima, as fundamentais são grafadas com notas pretas evidenciando os intervalos de 4ª e 5ª) do tom maior e do seu respectivo relativo menor (em detalhe na FIG. 6.25). Note-se na parte inferior da FIG. 6.26 as duas persuasivas "bússolas" (metafóricos instrumentos para determinar direções, metas, caminhos, progressões, etc.): a *bússola de quinta* à esquerda (dó-sol-ré-lá-mi-si-fá) e a *de terceira* à direita (dó-mi-sol-si-ré-fá-lá).

FIG. 6.25- Detalhe das relações de quinta e acordes principais nos tons maior e menor na "*Arbre...*" de Vial



FIG. 6.26- Destaque para as relações cromáticas de terceira entre áreas tonais maiores a partir do disposto na *"Arbre Genealogique de I'harmonie"* de François-Guillaume Vial, c.1767



* * *

[4] Por exemplo: segundo a noção de *Parallelklänge* (*acordes paralelos*) da teoria funcional austro-germânica, dado que o **VIm** é vizinho diatônico de terça inferior do **I**, e como as tríades desses dois graus possuem duas significativas notas em comum, ambos expressam função *tônica* (**VIm** é uma "**Tp** = tônica paralela", ou uma "**Tr** = tônica relativa"). No entanto, conforme a noção de *Gegenklang ou Gegenparallelklänge* (os *contra-acordes* ou *contra-acordes paralelos*, geralmente traduzidos como *acordes anti-relativos* no jargão funcional que se pratica no Brasil), o **VIm** também é vizinho diatônico de terça superior do **IV**, as tríades desses dois graus também possuem duas notas em comum e, por isso, o **VIm** seguramente também expressa algo da função *subdominante*. O **VIm** seria então um "grau derivado misto" (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 105), uma "**Sa** = subdominante anti-relativa", ou uma "**Sg** (**g** de *Gegenklang*) = o *contra-acorde* menor da subdominante maior". Cf. Gjerdingen (1990) e La Motte (1993, p. x-xiii; 287-289).

* * *

[5] A figura de Corrêa (FIG. 6.1) pode ser vista como um re-desenho do "esquema de tons diatônicos" que aparece no já citado "*Die Natur der Harmonik und der Metrik*", de 1853, do compositor, teórico e professor alemão Moritz Hauptmann (1792-1868). Cf. Hauptmann (1888, p. 46) e também Harrison (1994, p. 218-234) e Kopp (2002, p.51-60). Tais "representações gráficas do espaço tonal", reminiscências moderno-contemporâneas dos *números figurados pitagóricos*, serão retomadas no Capítulo 7, mas é

oportuno adiantar aqui alguns estudos que se ocupam desta questão, tais como: Cohn (1997), Dudeque (2005a, p. 62-69), Gollin (2000), Lerdahl (2001), Kopp (2002) e Mooney (1996).

* * *

6 Aceitas ou não, tais *vizinhanças* extremas podem ser garimpadas no repertório europeu. P. ex.: Javier (2009, p. 6), Salzer e Shachter (1999, p. 182, 187-188) e Taruskin (1985, p. 84-85) comentam a relação do tipo **C→Abm** (i.e., "**I→bVIm**") que ocorre (entre **Eb→Bm**) no início do *Sanctus* da *Missa em Mib-maior*, D. 950 de Schubert de 1824. A partir das informações verbais do Prof. Antônio Rafael Carvalho dos Santos, podemos encontrar a relação do tipo **Cm→Am** (i.e., "**Im→VIm**") que ocorre (entre **Em→Cm**) nos momentos finais (a partir do compasso 123) da canção "*Aufenthalt*" ("A morada"), *lied* de número 5 do ciclo de canções "*Schwanengesang*" ("O canto do cisne), D.957, de Schubert (publicado postumamente em 1829). Javier (2009, p. 152 e 190) discute a ocorrência de relações desse tipo (entre **E→Cm**, **G→Ebm** e **Bb→F#m**) nos compassos 23 a 28 do "*Ecce sacerdos magnus*", WAB. 13, peça para coral datada de 1885, de Anton Bruckner. Swinden (2005, p. 249-251) discute o tipo **Cm⇆Em** no chamado "motivo *Tarnhelm*" que se ouve (entre **G#m⇆Em**) na cena três da ópera "*Das Rheingold*" de Wagner (cuja estréia se deu em 1869).

* * *

7 Trocando a metáfora da "vizinhança" pela do "parentesco", uma imagem de *unidade* e *coesão* ainda mais "orgânica", Schoenberg argumenta:

> Esta força [da dominante] faz com que as seguintes regiões sejam fortemente aparentadas com uma tonalidade maior: Tônica menor (**t**) [**Cm:** em **C:**], Subdominante menor (**sd**) [**Fm:** em **C:**] e Quinto menor (**v**) [**Gm:** em **C:**]. Graças ao princípio da permutabilidade, as seguintes regiões também são fortemente aparentadas: as formas maiores da Mediante (**M**) [**E:** em **C:**] e Submediante (**SM**) [**A:** em **C:**], e (derivadas da Tônica menor) as formas maiores e menores da mediante abaixada (**Mb, mb**) [**Eb:** e **Ebm:** em **C:**] e da Submediante abaixada (**SMb, smb**) [**Ab:** e **Abm:** em **C:**], [...] É por intermédio destas relações que muitos acordes alterados tornam-se disponíveis (SCHOENBERG, 2004, p. 74).

(Cf. FIG. 6.5). As *implicações* desse tão breve, cifrado e antológico parágrafo são incalculáveis na história contemporânea da teoria para a arte da harmonia tonal.

* * *

8 O EFEITO DA MUTAÇÃO DO ACORDE MENOR PARA MAIOR (e conseqüentemente, também o efeito da mutação das áreas tonais menores para maiores) se tornou um recurso poético-musical eficiente em função da confluência de diversos fatores escolhidos e cultivados pela prática tonal. Como coloca Meyer (2001, p. 235), as *qualidades afetivas* longamente associadas ao *contexto* musical menor conferiram à *tríade menor* o "poder peculiar" de um brasão, uma capacidade de, por si mesma, sintetizar as tantas conotações e simbolismos que o *modo menor* acumulou (continua acumulando) ao longo da história ocidental. Assim, a resposta ao estímulo peculiar do *acorde menor* foi se consagrando como um *acordo* mais ou menos previsível na cultura tonal, o que permitiu aos compositores tratar essa *previsibilidade*, um *acordo* não propriamente sonoro, como um recurso de composição musical. Como o nível de previsibilidade tornou-se bastante alto, a *frustração da expectativa* ou o *efeito surpresa* causado pela aparição de um acorde ou região *maior* quando tudo conspira para a re-afirmação de um ambiente *menor*, consagrou-se como recurso compositivo eloqüente na mesma medida que o clichê menor se tornou mais carregado de sentidos e conotações pesarosas. Sabemos que a consolidação das *mediantes* e *submediantes* data dos inícios do século XIX, dos anos de Beethoven e Schubert (LA MOTTE, 1993, p. 155; MENEZES, 2002, p. 41; ROSEN, 2000, p. 337), época que já dominava com maestria a arte do *modo menor*.

Em certo nível existe um vice-versa nesses processos, as expectativas pelo *menor* de fato dão brilho a aparição do *maior*, mas a aparição de recursos maiores na tonalidade menor também são *acordos* com os quais passamos a compor. O que se vê aqui são pistas de um fundamento estético da harmonia tonal romântico-contemporânea: *o menor no menor* e *o maior no maior* sem dúvida geram combinações *corretas*, *equilibradas* e *belas*. Mas o *maior no menor* e o *menor no maior* implicam tortuosidades que nos fazem ouvir algo *mais complexo e intenso*. Marcando os inícios do *romantismo*, Karl Philipp Moritz (1757-1793) o já mencionado personagem do movimento *Sturm und Drang*, professor de arte e ensaísta alemão (que teria enunciado a expressão "*l'art-pour-l'art*") assim inicia um pequeno texto sobre "alternância e unidade" escrito em 1788: "nada é mais enfadonho do que uma estrada reta [...] uma trilha que serpenteia é mais agradável" (MORITZ, 2007, p. 132).

Tal fundamento, ou *gosto*, é uma chave da *técnica* que interatua com *as funções criativas* (composição, arranjo, improvisação, interpretação): boa parte da problemática que nos ocupa na teoria harmônica contemporânea tenta explicar, por um lado, *o quê* as notas, escalas, acordes, tensões, regiões e tonalidades do ambiente menor fazem em uma música na tonalidade maior e, por outro, tentar dominar os meios de ambientar qualidades do tom maior numa música em menor. Como colocou Schenker em 1906, muito dos efeitos da expressividade tonal surgem justamente dessa dinâmica de cruzamentos de recursos que ele, numa metáfora *animalista* ou *instintiva*, chamou de "*Mischung*": *mistura* (SCHENKER, 1990, p. 137).

* * *

[9] Este *viés* ainda defendido por Schoenberg na primeira metade do século XX deve ser refinado em relação a algumas práticas da música popular que, atualmente, operam com muitas *tensões*. Nestes cenários *tortuosos* mais recentes – sem negar o *princípio primaz* da "relação diatônica de quinta", sem negar a "força da dominante" –, destaca-se a propriedade de que: são várias e diversificadas as culturas do **V7**.

No mundo das harmonias triádicas, de fato, foi (ou continua sendo) suficiente afirmar que a tétrade **E7** prepara tanto **Am:** quanto **A:**. Mas agora, as *seleções* intencionadas entre tantas *tensões* e *escalas* ("alterada", "mixolídio b9, b13", "dominante diminuta", "mixolídio", "mixolídio #11", "escala de tons inteiros", etc.) que se associam ao acorde tipo **V7** formam um vasto patrimônio de possibilidades técnicas e restrições estilísticas que exigem pormenorização cuidadosa, posto que tais *seleções* identificam *especificidades* estéticas, gêneros, estilos, épocas, lugares, valores, concepções, domínios e estratégias de preparação bastante diferenciadas (cf. FIGURAS 7.12 a 7.25).

* * *

[10] Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880) foi um membro importante do círculo de Liszt, e tem seu nome associado ao de Brahms nos debates que, ao final do século XIX, questionavam publicamente a "proibição das quintas paralelas" (LAUDON, 1992, p. 54). Conforme o já mencionado, a publicação citada por Cohn (2000), Todd (1988) e Saslaw (1992) integra uma série de cinco pequenos volumes, publicados entre 1853 e 1861, com os quais Weitzmann tenta lançar bases teóricas que possam explicar as inovações harmônicas da chamada "*Neudeutsche Schule*" (*Nova Escola Alemã*) na qual os nomes de Liszt e Wagner se destacam. Cf. Coelho de Souza (2006, p. 74), Harrison (1994, p. 229-230), Schoenberg (2001b, p. 538-542).

* * *

[11] Evidencia-se nesta ilustração (FIG. 6.4a, b, d, e) o fato de que a *tríade aumentada* é capaz de aproximar vizinhanças simetricamente distanciadas por terça maior como em **C:⇆E:⇆Ab:** (*vizinhanças* comentadas a seguir) ou regiões proximamente relacionadas a estas três tonalidades, como suas correspondentes *relativas menores* **Am:⇆C#m:⇆Fm:** (como se vê em SCHOENBERG, 2001a, p. 348). Drabkin (1996, p. 220) chama atenção para esse "novo rumo no desenvolvimento de tríades aumentadas", i.e., o uso da tríade aumentada tomando o lugar de um acorde dominante que já aparece no *Quarteto* em Fá-maior, Op. 135 (1826) de Beethoven (compassos 1-4, 83-84, 243- 246). Análises e informações sobre a *tríade aumentada* na música de Liszt são encontradas em Cohn (2000), Forte (1987), La Motte (1993, p. 239-250), Menezes (2002, p. 84-92; 2006, p. 75-89), Taruskin (1996, p. 263-272) e Todd (1988). Cf. Mattos (2009c) e Schoenberg (2001a, p. 347-352).

Vale notar que algo desse gosto romântico pela *tríade aumentada* repercute numa idealização de brasilidade. Certas composições que, em momentos diferentes e por razões diversas, se tornaram como que cartões postais da "nossa" música fazem uso de algum tipo de *exaltação* dessas sonoridades da quinta aumentada. Composições como: "Carinhoso" de Pixinguinha (c.1916-17); "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso (1939); "Pedro Brasil" de Djavan (1980); "Coração de Estudante" de Wagner Tiso e Milton Nascimento (1983); "É" de Gonzaguinha (1988); etc.

* * *

[12] Diversos autores ausentes na amostragem reunida na FIG. 6.5 – tais como Berry (2004, p. 110-112), Bribitzer-Stull (2006a, p. 169), Corrêa (2006, p. 104), Harrison (1994), Javier (2009, p. 1-10), Kostka (2006, p. 3), Kraus (1987), Krebs (1980), Mattos (2009a, p. 11-18 e 26), Meyer (2000), Ottman (2000, p. 339-346), Proctor (1978), Ratner (1992, p. 113-115), Reger (2007, p. 2, 10, 21-22), Schenker (1990), Tischler (1958), Volek (2001) – também elaboram nomenclaturas, normas, modelos, levantamentos bibliográficos e análises de ocorrências dessas "relações indiretas, mas próximas" (SCHOENBERG, 2004, p. 79).

Em sua revisão das normalizações das *relações de terceira* na trajetória da teoria tonal moderno-contemporânea, Kopp (1995a; 2002) recupera a contribuição de outros tratadistas influentes (alguns já citados em outros momentos) que também não aparecem nesta listagem (FIG. 6.5): Anton Reicha (1770-1836), teórico, compositor e professor tcheco, que atuou na Áustria e em Paris no inicio do século XIX. Adolf Bernhard Marx (1795–1866), teórico musical, crítico e pedagogo alemão que expôs suas teorias nos quatro volumes da "*Die Lehre von der musikalischen Komposition*" (publicados entre 1837 a 1847). Moritz Hauptmann (1792-1868), compositor, teórico e professor alemão, autor de uma vasta obra teórica e predecessor direto que influenciou tanto o estilo quanto o conteúdo da teoria de Riemann. Dentre outros estudiosos contemporâneos que Kopp aborda destaca-se ainda o musicólogo norte-americano Hans Tischler (nascido na Áustria em 1915).

Posto estas referências de âmbito mais *teórico* ou *normativo*, vale adiantar alguns registros sobre o emprego propriamente artístico dessas "vizinhanças cromáticas de terceira" no repertório de concerto. Tais como: o *Apêndice* disponibilizado por Krebs (1980, v. 2, p. 75-77) mapeando ocorrências de diversas relações de terceira em obras de Haydn, Mozart e Beethoven. O estudo de Krauss (1987) dedicado ao emprego das relações de terceira nos últimos *quartetos* e *quintetos* de Mozart. O estudo de Javier (2009) dedicado ao emprego destas célebres *vizinhanças* na produção tardia de Bruckner. Adiante serão mencionadas referências mais específicas sobre obras (*eruditas* e *populares*) que optam pela combinação **bVI⇆I⇆III** (o "ciclo de 3ªs maiores") ou pela combinação **I⇆bIII⇆#IV⇆VI** (o "ciclo de 3ªs menores").

*   *   *

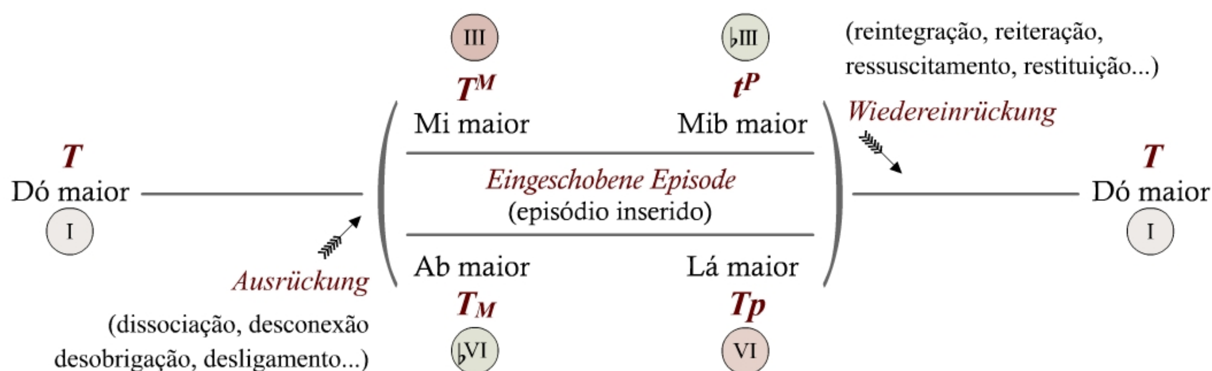
[13] Embora semelhantes, as classificações e cifras de Menezes (2002, p. 41-44) e Oliveira e Oliveira (1978, p. 48-53) não são idênticas. No modo menor Menezes emprega **ta** (tônica anti relativa) e **tr** (tônica relativa) e Oliveira e Oliveira empregam **tA** e **tR**. No modelo de Oliveira e Oliveira (como em KOELLREUTTER, 1980, p. 33-34) os vizinhos **A** e **E** não são classificados em relação a **Cm** (**t**, tônica menor) e os vizinhos **Abm** e **Ebm** não são classificados em relação a **C** (**T**, tônica maior). Na elaboração de seu modelo Oliveira e Oliveira dão créditos ao compositor, professor e musicólogo Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005): "dele é que aprendemos o que aqui expomos" (OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1978, p. 49).

*   *   *

[14] A partir das representações de Abromont e Montalembert (2001, p. 196), Boling e Coker (1993, p. 16-17), Kopp (2002, p. 12), Lendvai (2003, p.13), Ernesth Mahle (apud BARROS, 2005, p. 135) e Mangueira (2006, p. 72-73). Note-se que, embora a imagem circular seja uma célebre opção de representação, estas versáteis *vizinhanças de terceira* são também claramente evidenciadas pelas representações em *redes* (por vezes chamadas de "*diamond pattern*") como se vê na FIG. 6.1 (a partir de CORRÊA, 2006, p. 14) e FIG. 6.26 (a "*Arbre Genealogique...*" de Vial).

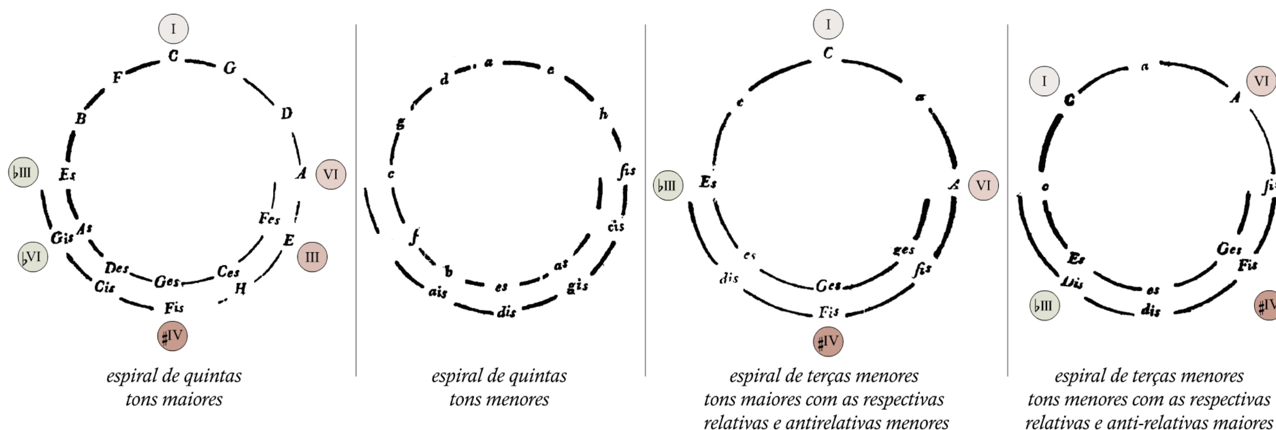
A FIG. 6.27 traz outra solução. Trata-se de uma figura narrativo linear proposta por Karg-Elert (2007, p. 222) para ilustrar a noção de que, no decorrer dos planos tonais, os *deslocamentos* para vizinhanças contrastantes são *episódios* entrepostos que atuam como um "parêntese" (neste caso um "parêntese mediântico") ao tom principal.

FIG. 6.27 - Representação das *vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas* em Karg-Elert, 1931



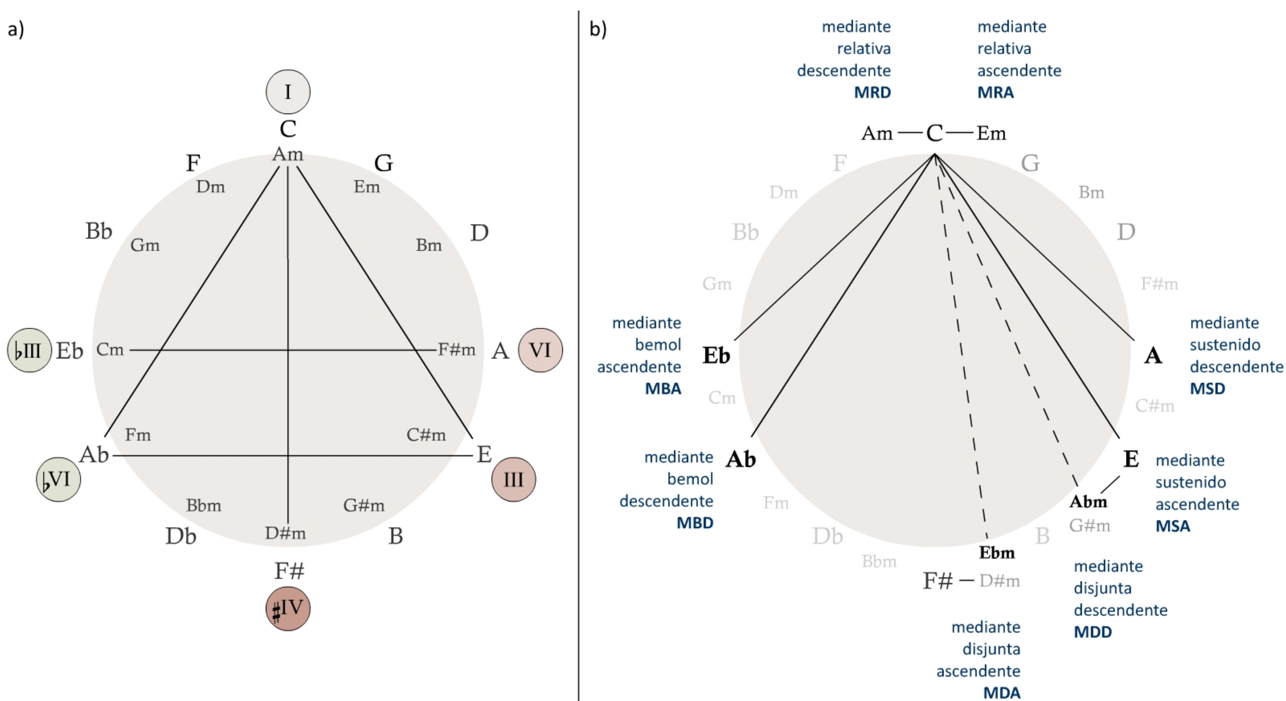
Em perspectiva histórica, Kopp (2002, p. 44) e Saslaw (1992, p. 169-179) recuperam os pioneiros *espirais de terças menores* propostos por Jacob Gottfried Weber (1779-1839) no segundo volume do "*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*", reproduzidos na FIG. 6.28 a partir da edição de 1824 (cf. WEBER, 1824, p. 24; 27; 70 e 74). Notando que a representação em espiral favorece a ampla visualização das *"zonas enarmônicas"* tão necessárias para a apreensão das avançadas harmonias românticas (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2001, p. 89), vale recuperar o comentário de Ernest Mahle sobre a sua representação da "Espiral Enharmônica": "a espiral simboliza a evolução cíclica que marca todos os fenômenos da natureza, expressa a idéia de *repetição* conciliada com *diferença*" (MAHLE apud BARROS, 2006, p. 516).

FIG. 6.28 - *Espirais de terceira* propostos por Gottfried Weber em 1824



Sobre os "ciclos simétricos" (ou sobre a "divisão da oitava em 3 ou 4 partes iguais") algumas referências são: Aldwell e Schachter (1989, p. 542-546), Bernstein (1993, p. 378 e 404), Bribitzer-Stull (2006a), Cinnamon (1986), Dunsby e Whitall (1988, p. 123), Gollin (2000, p. 31-47), Javier (2009, p. 208-217), Kopp (2002, p. 217-234), Krebs (1980), Proctor (1978, p.149-158), Salzer e Shachter (1999, p. 182-191), Saslaw (1992, p. 173), Slonimsky (1975, p. 27 e 51), Somer (1995), Taruskin (1985, 1996). A superposição dos ciclos em um único gráfico (FIG. 6.29a) é empregada, p. ex., por Carpenter e Neff (2006, p. 64) e Mahle (in BARROS, 2006, p. 516). O esquema de Kopp (2002, p. 12) aparece adaptado na FIG. 6.29b.

FIG. 6.29 - Representações das *vizinhanças de quinta e terceira* em um único gráfico



No campo da *jazz theory* este assunto é tratado por autores como: Boling e Coker (1993, p. 16-17), Delamont (1965, p. 269-275), Herrera (1995b, p. 117-121), Levine (1995, p. 366-367), Nettles e Graf (1997, p. 162-165), Strunk (1999, p. 259-260).

* * *

15 Menezes (2002, p. 90-91) usa as expressões "arquétipo-diminuto" e "arquétipo de quinta aumentada". Para iniciar seu tópico dedicado a "tríade aumentada" Schoenberg (2001a, p. 347-352) escreve: "A tríade aumentada é constituída de modo semelhante ao acorde de sétima diminuta. Também em sua configuração existe algo circular, algo que retorna sobre si mesmo" (SCHOENBERG, 2001a, p. 347-352). Autores ligados ao círculo de Riemann, como Grabner (1943, p. 81), empregam as expressões "*Großterzzirkel*" (círculo-de-terça-maior) e "*Kleinterzzirkel*" (círculo-de-terça-menor).

* * *

16 Dentre os autores da *jazz theory*, com este mesmo sentido, o termo "*Multitonic System*" é usado por Nettles e Graf (1997, p. 162-165). Arau (2008) e Naus (1998, p. 67-68) empregam os termos auxiliares "*Three-tonic system*" e "*Four-tonic system*". Jaffe (1996, p. 163-171) usa o termo "*Coltrane′s three-tonic system*". Coker, Knapp, e Vincent usam o termo "*Coltrane Matrix*" (1997, p. 25-28).

* * *

17 A versão desta análise de 1969 encontra-se na tese de doutorado de Bailey: "*The Genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*" (cf. BAILEY, 1969, p. 155-160). Na análise que o professor Vincent D'Indy (1950, p. 151-152) nos deixou do "*Tristan und Isolde*" em seu "*Cours de composition musicale*" a idéia de equiparação está sugerida numa imagem menos técnico-teórica (mais dramática e poética): Dó-maior (e Lá-menor) são tons "*de l' amour*" (por encantamento), enquanto que Lá-maior é "*passion*". E o *amor* e a *paixão* (**C** e **A**) são, como se sabe, compossibilidades impulsivas que podem mesmo se entremesclar.

* * *

18 A NOÇÃO DE "TONALIDADE BIFOCAL" E A EXPANSÃO DAS RELAÇÕES ENTRE "MEIOS DE PREPARAÇÃO" E "LUGARES DE CHEGADA" NA MÚSICA POPULAR. Em sua revisão Bribitzer-Stull (2006b, p. 323-325) chama atenção para as correlações entre esta idéia de "*double-tonic complex*" mapeada por Bailey (para tratar da música de Wagner) e a noção de "*bifocal tonality*" publicada por Jan LaRue em 1957 (LARUE, 2001), uma espécie de *chave de interpretação* desenvolvida para explicar as alternâncias cadenciais entre lugares de chegada correlacionados em obras do repertório barroco.

> *Tonalidade bifocal*. [...] podemos encontrá-la, principalmente, no século XVII e princípios do XVIII, se caracteriza pela oscilação entre o modo maior e seu relativo menor. [...] Os dois centros parecem ter igual importância; daí o termo *bifocal*. Esta forma de tonalidade, curiosamente ambivalente, pode ser observada com maior clareza nas divisões estruturais das obras do barroco, nas quais a dominante de uma tonalidade menor se resolve com freqüência diretamente no relativo maior [p.ex. **E7→C**] mais do que em sua própria tônica [**Am**], funcionando deste modo com uma capacidade dupla ou bifocal (como exemplo conciso ver os acordes do *Adagio*, segundo movimento do *Concerto de Brandenburgo* n. 3, BWV 1048, de J. S. Bach) (LARUE, 1989, p. 40).

Assim – resguardando os limites do "dispositivo barroco" (voltado para o estudo das vizinhanças maior⇆menor entre tons relativos) e o alcance expandido dos dispositivos românticos e populares (voltados para a interpretação de vizinhanças de terceira que, por conta de francas transformações cromáticas, redundam em parentescos do tipo maior⇆maior) –, embrionariamente, podemos considerar que a "*Bifocal Tonality*" de LaRue já sugere algo daquilo que viria a ser contemplado por noções como "*tonal pairing*", "*double-tonic complex*" e "*multitonic system*". Para complementar os elos históricos no repertório culto (barroco→clássico→romântico) uma referência é a investigação de Winter (1989) que, expandindo as pesquisas de LaRue para o repertório do "Estilo Clássico Vienense", registra um grande número de ocorrências destas *cadências bifocais* em obras de diversos compositores (da segunda metade do século XVIII até o Beethoven dos inícios do século XIX, incluindo um estudo de caso na música de Mahler): "Mozart usou o fechamento bifocal em cerca de 150 movimentos, que vão desde a sua primeira sinfonia ao seu último concerto para piano. Para Mozart era um dispositivo que assegurava dissonância e simetria estrutural em grande escala" (WINTER, 1989, p. 337).

Entrementes, ao lado destes estudos supracitados é preciso notar que, mesmo sem empregar alguma expressão do tipo "*bifocal*", "*tonal pairing*", "*double-tonic*", etc., este tipo de expansão da noção de "resolução deceptiva" ou "substitutiva" vem sendo contemplado por diversos autores (cf. ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p. 187-189; KOSTKA e PAYNE, 2004, p. 276-278; LIMA, 2008, p. 176; PRATT, 1997, p. 87-97; TOUTANT, 1985, p. 109-110). Como é o caso de Piston (publicado em 1941) e Schenker (publicado em 1906, esse caso foi mencionado no comentário sobre "tonicização" no Capítulo 1):

> A famosa marcha do *Quebra-nozes* de Tchaikovsky começa e acaba com a tríade de Sol maior, porém toda a peça contém muitas referências a Mi menor [...]. Como ocorre como *Scherzo*, op. 31, de Chopin e muitas outras peças do século XIX, esta marcha parece unir os modos relativos maior e menor em uma tonalidade ao mesmo tempo única e dupla (PISTON, 1993, p. 450).
>
> §141 Tonicalizações por terceiras descendentes. [A progressão **E7→C** em Lá-menor ou Dó-maior] só pode nos levar a um tipo de efeito de cadência de engano [...]. §143 Cromatismo da cadência de engano. [Em **E7→F** em Lá-menor ou Dó-maior] a tônica esperada, como se vê, não aparece [...] esse cromatismo [cf. FIG. 5.14] poderia ser chamado de [...] "*Trugschlusschromatik*" [termo que, literalmente, poderia ser traduzido como "falácia-cromática"] (SCHENKER, 1990, p. 379-380 e 387).

Um raro precedente teórico, do início do século XVIII, aparece referenciado no estudo de Beach:

> [...] no Coro "*Since by man came death*" [em Lá-menor] do *Messias* de Handel. A primeira frase do texto [*Grave*] termina sobre um acorde de Mi-maior (a dominante) e a frase seguinte, que é de caráter contrastante [*Allegro*], surge plenamente definida em Dó-maior. Este tipo de situação foi descrita por pelo menos um teórico do barroco, [o compositor e teórico italiano] Francesco Gasparini (1661-1727). O trecho a seguir é do seu tratado "*L'armonico pratico al cimbalo*" de 1708 (BEACH 1983, p. 20-21).
>
> Algumas vezes a composição forma uma espécie de cadência, chega ao repouso com uma nota com a sua terceira maior [indicada com "sustenido" na FIG. 6.30], e então recomeça passando essa nota a ser a terça [de uma nota] abaixo. Nestes casos, a nota não exige uma sexta, mas sim uma quinta. Isto é encontrado tanto nas composições vocais sacras quanto nas seculares, tanto na música para a câmara quanto para o teatro, nas quais são empregadas para terminar frases interrogativas ou exclamativas e, em seguida, para começar a próxima; é normalmente encontrado no estilo sério ou no recitativo (GASPARINI, 1963, p. 39).

FIG. 6.30 - Relações bifocais no "exemplo 59" do "*L'armonico pratico al cimbalo*" de Francesco Gasparini, 1708

a) 6 7 6 ♯ 5/3 — E → C [Am]
b) ♯ 5/3 — B → G [Em]
c) 6 ♯ 5/3 — D → Bb [Gm]

A FIG. 6.31 traz uma adaptação do "esquema das relações bifocais" traçado por LaRue (2001, p. 286) para intermediar a interpretação analítica da música de J. S. Bach.

FIG. 6.31

O princípio das relações bifocais, conforme LaRue

	Tonalidade principal	área tonal interna ao tom principal	área tonal vindoura
tipo 1	C:	Am: VIm	C:
tipo 2	Am:	C: bIII	Am:
tipo 3	Am:	F: bVI	Am:

cadência

	Dm	E
Am:	IVm	V
C:	IIm	(V/VIm)
F:	VIm	(V/IIIm)

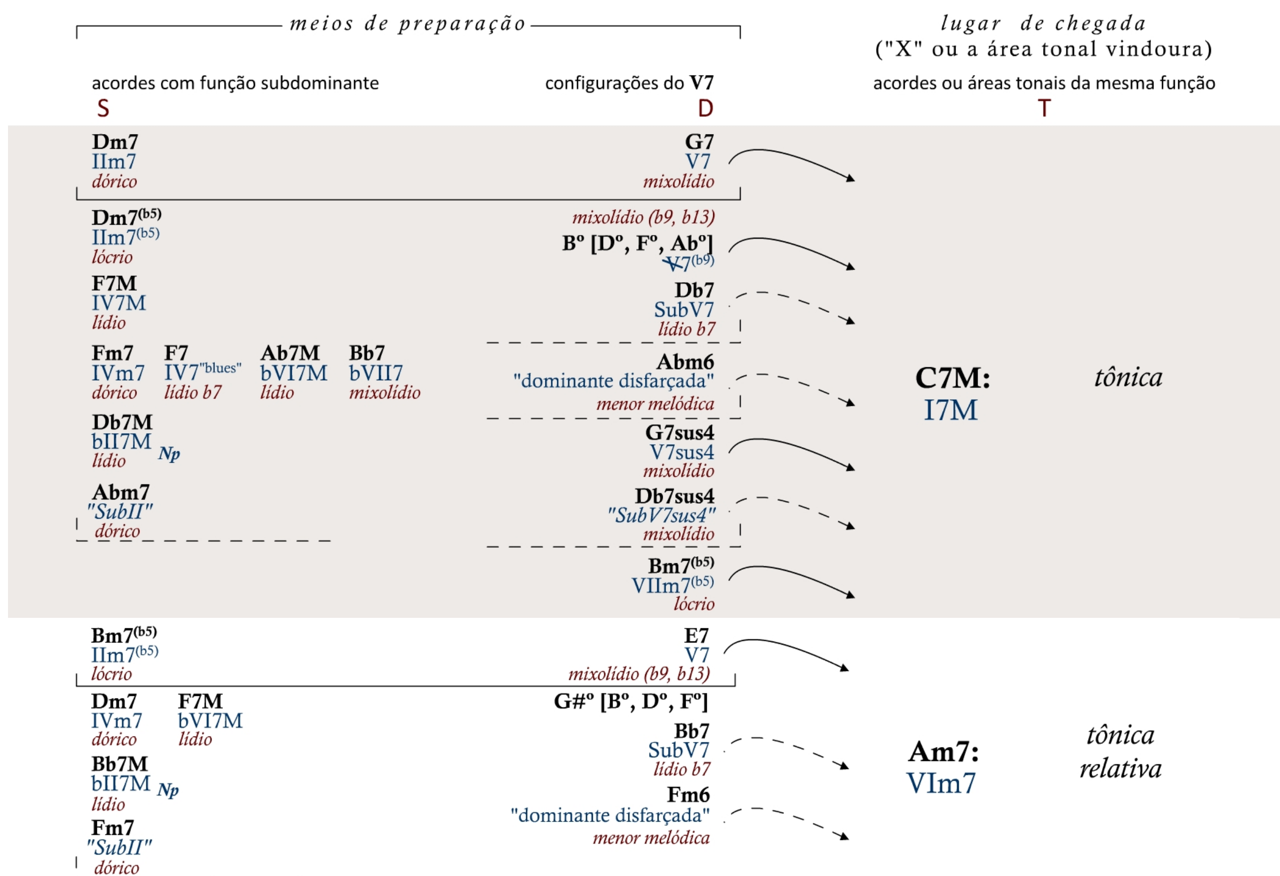
Em síntese, é útil considerar que o "tipo de efeito" artístico que estes esforços teóricos procuram normalizar é uma das variações do *dogma* da "unidade na variedade". Algo que, nos termos do mencionado verbete "O Gosto" escrito por Montesquieu nos anos de 1753 a 1755, poderia ser recolocado como:

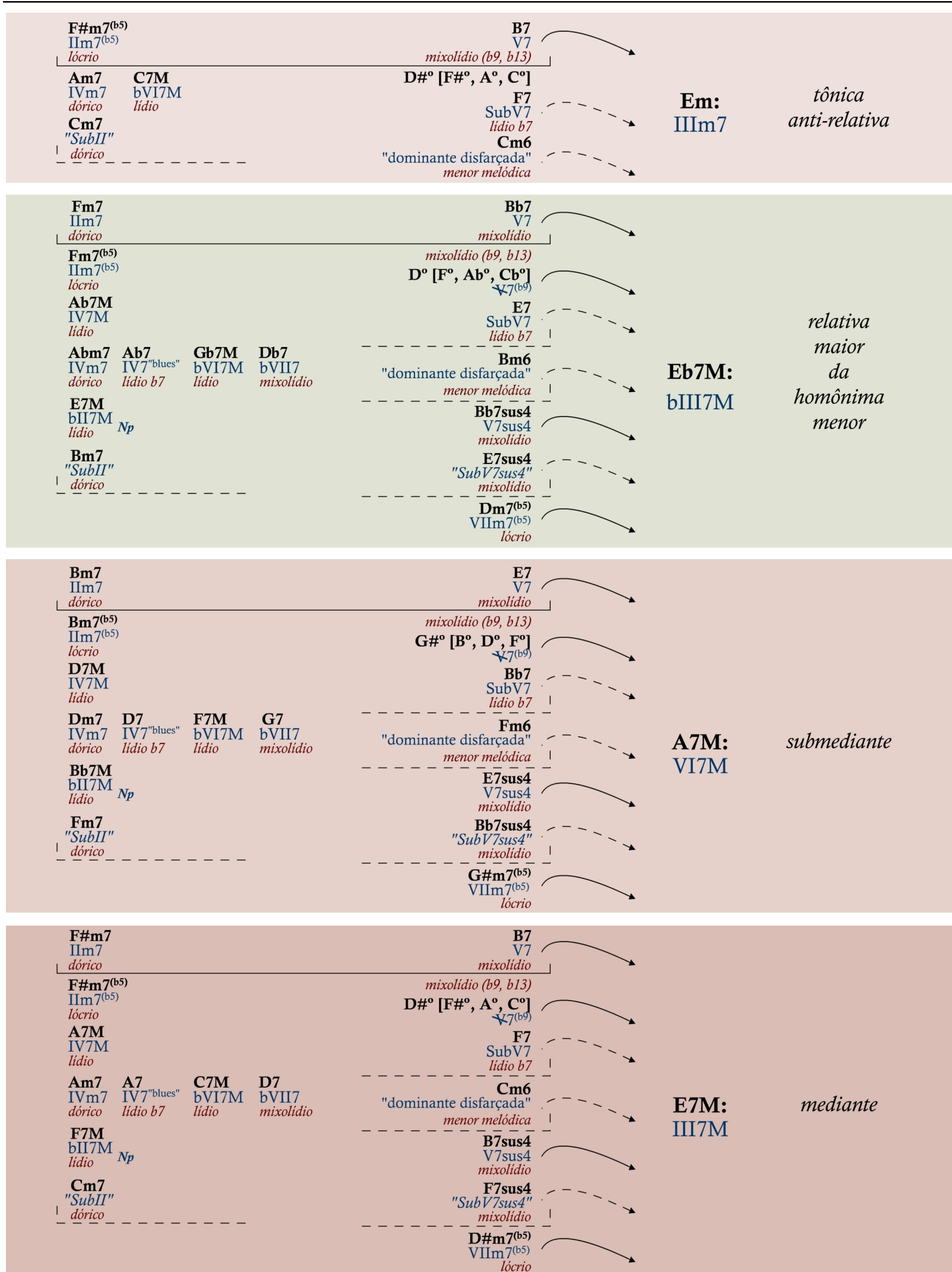
> ["Dos prazeres da surpresa"] Essa disposição da alma que a conduz sempre na direção de diferentes objetos faz com que ela aprecie todos os prazeres que advêm da surpresa, sentimento que agrada à alma pelo espetáculo e pela imediatez da ação: a alma percebe ou sente algo que não esperava, ou o percebe e sente de um modo que não previa [...]. ["Progressão da surpresa"] O que torna notável uma beleza é quando uma coisa é tal que a surpresa por ela provocada é de início medíocre, mas em seguida se sustenta, aumenta e nos leva a admiração [...].
>
> ["*Je ne sais quoi*"] Há por vezes um encanto invisível, uma graça natural indefinida que somos forçados a designar com a expressão *um não sei quê*. Parece-me que esse é um efeito baseado principalmente na surpresa. ["Das belezas resultantes de um certo embaraço na alma"] muitas vezes a alma se surpreende pelo fato de não poder conciliar o que está vendo com o que viu (MONTESQUIEU, 2005, p. 31-32, 51 e 61).

Conservando a referência da esquematização das "relações bifocais" de LaRue (FIG. 6.31), a FIG. 6.32 traz uma versão consideravelmente expandida que, em linhas gerais, intenta intermediar os modos de compreensão que determinada música popular do século XX faz dessas surpreendentes "resoluções deceptivas" dos meios de preparação (ULANOWSKY, 1988, p. 1-4). Ou seja, levando às conseqüências a idéia do "uso de uma tônica para resolver a dominante [o "meio de preparação"] de outra" (DUDEQUE, 2005a, p. 124), trata-se daquela "generalização do principio da cadência de engano" (FREITAS, 1995, p. 159-164) que, contando com inferências funcionais diversas, defende que

> Numa progressão cadencial tipo "**S→D→X**" [onde "**X**" é algum *acorde* ou *área tonal* capaz de atuar como um "lugar de chegada" no âmbito da tonalidade harmônica francamente expandida]: qualquer acorde pertencente ao conjunto "**S**" [subdominante], possui potencial para se combinar com qualquer configuração pertencente ao conjunto "**D**" [dominante] rumo a uma resolução sobre qualquer um dos acordes escolhidos no mesmo conjunto funcional em que se encontra "**X**" (FREITAS, 1995, p. 160).

FIG. 6.32 - Demonstrativo parcial do potencial de combinações entre "meios de preparação" e "lugares de chegada" de função tônica na tonalidade de Dó-maior





As *promessas de permutação* em um mapeamento deste tipo (FIG. 6.32) são hipotéticas, genéricas, ideais e um tanto irreais, já que algumas das *equiparações* (das "surpresas") que seriam *matematicamente* (*tecnicamente*, *sintaticamente* ou *sistemicamente*) possíveis aqui, nem sempre estão propriamente ancoradas em uma *cultura de uso* ou em alguma *memória de repertório*, etc. (cf. TEREFENKO, 2009).

Para ilustrar minimamente o potencial destas *estratégias bifocais* (ou *multifocais*), reexamina-se a seguir alguns casos de *preparações* e *resoluções truncadas* que causaram surpresas (e "certo embaraço na alma") em obras que se tornaram influentes em alguns cenários da música popular do século XX.

Neste reexame, é oportuno observar que essas *cadências truncadas* (conhecidas como cadências *deceptivas*, *enganosas*, *quebradas, interrompidas*, etc.) – nas quais o surpreendente acorde de chegada é claramente distinto daquele que seria o esperado – também ressaltam algo de um estimado valor de *equilíbrio das complexidades*. Ou seja, os engenhosos planos tonais que combinam "lugares de chegada" remotamente relacionados (i.e., harmonias de *mediante* e *submediante*, áreas tonais *napolitanas*, regiões de *empréstimo modal*, etc.) não podem contar somente com meios de preparação ingênuos (dominantes diretas, "dois cincos" literais, etc.), antes dependem de *afastamentos* e *aproximações coadjuvantes* igualmente sofisticadas. Dependem de interligações também *remotamente relacionadas*.

E, mais uma vez, deve-se notar que tais *truncamentos* (procedimentos que *frustram* ou *surpreendem* determinada *probabilidade de ocorrência*) não são fenômenos que se isolam no parâmetro da *pura harmonia*, não são dispositivos dramático-narrativos que se obtêm contando tão somente com as maquinações das razões supostamente autônomas da chamada "harmonia funcional". Tais figuras de *decepção, engano, interrupção, surpresa, extraordinariedade*, *inconciliação*, etc., também dependem de interações com um conjunto de hábitos compositivos diversos (questões de morfologia, melodia, letra, relação dissonância-consonância, prosódia, inversões dos acordes, dinâmica, articulação, convenções de gênero, estilo, época, etc.). São figuras da tonalidade e, como se sabe, "a tonalidade é um *estilo*, [...] um conjunto de fenômenos, que são percepcionados ou não, segundo o grau de cultura musical e de acuidade auditiva dos indivíduos. [...] a tonalidade [...] se refere [...] ao conjunto dos parâmetros regidos pelo sistema" (NATTIEZ, 1984b, p. 336).

Nestes fragmentos escolhidos podemos ver esse "*um não sei quê*" em ação" (i.e., situar o emprego em determinado *repertório*, *estilo*, *gênero*, *época*, *lugar*, *cultura*, *autores*, etc.) algumas daquelas "técnicas empregadas para a equiparação tonal [*tonal pairing*]" anteriormente citadas: "Exploração das funções harmônicas ambíguas e comuns. Implicação de duas tônicas em alternância ou sucessão. Uso de uma tônica para resolver a dominante de outra. Superposição direta de linhas e texturas subentendendo uma tônica naquilo que implica outra" (DUDEQUE, 2005a, p. 124).

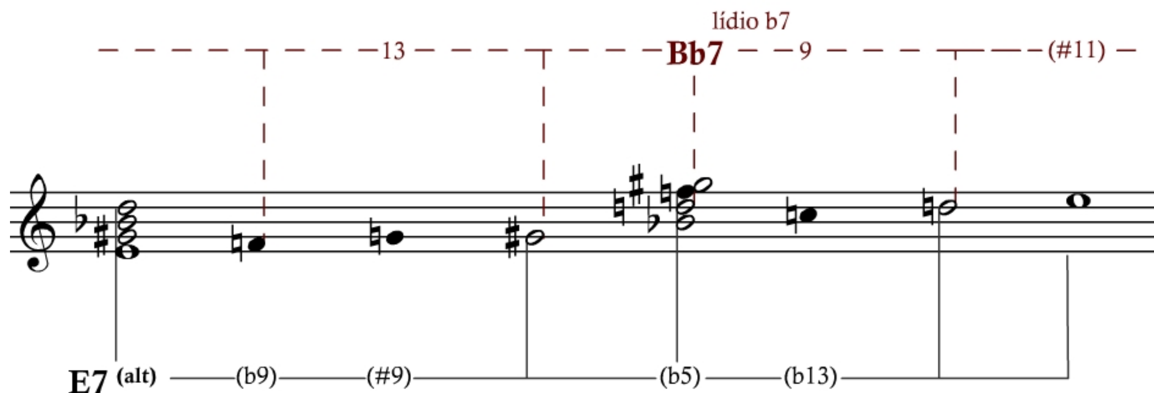
A FIG. 6.35 traz ocorrências contemporâneas da antiga *equiparação entre relativas* (i.e., *bifocalidades* entre Dó-maior, Lá-menor e Mib-maior). O principal destaque aqui é para uma relação de *múltiplos significados* (positivamente ambíguos e superpostos) que (conforme já mencionado) por vezes é chamada na *jazz theory* de "*The back door progression*" ou "*Back-door cadence*" (COKER, 1991, p. 82; COKER, KNAPP e VINCENT, 1997, p. 23-25; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 94-95). Outro termo empregado é "*Minor third substitution up*", ou seja, o dois cinco "**Dm7→G7**" é substituído por "**Fm7→Bb7**" na preparação para **C7M** ou **Cm7** (cf. TEREFENKO, 2009). Parafraseando o modo de descrever de Koellreutter (1980, p. 59) poderíamos dizer: em **Bb7→C**, o acorde de **Bb7** é a *dominante individual* do *relativo* (**Eb**) *da tônica menor* (**Cm**) em lugar do qual segue a tônica maior (**C**).

Nesta *progressão pela porta dos fundos* (tipo "**Fm7→Bb7→<u>C7M</u>**") a expectativa de resolução sugerida pelo ambíguo meio de preparação ("**Fm7→Bb7**") é frustrada com a aparição de um acorde ou área tonal (o *deceptivo* ou *extraordinário* "**C7M**") que, por seu turno, possui um rico conjunto de memórias direta ou indiretamente associadas a "área tonal vindoura" que estaríamos, supostamente, *pré-condicionados* a esperar (basicamente em função da habitual primazia das *progressões por quintas justas*, i.e., "**Fm7→Bb7→<u>Eb7M</u>**"; ou em função da conhecida cultura variante da "substituição por trítono", i.e., "**Fm7→Bb7→<u>Am7</u>**"). Então, nesta espécie de *resolução truncada* dão-se como aceitos e consabidos diversos costumes e valores da tonalidade harmônica contemporânea:

1. Dó-maior, Mib-maior e Lá-menor (**I**, **bIII** e **VIm**) são acordes ou áreas tonais *com função tônica* na tonalidade principal de Dó-maior.
2. Mib-maior é o *tom relativo* de Dó-menor, um **bIII** grau que *empresta* o seu "dois cinco" ("**Fm7→Bb7**") para o **I** grau do tom homônimo maior gerando uma sucessão alabirintada que por vezes é descrita como "**IVm7→bVII7→I**" em Dó-maior (cf. HERRERA, 1995, p. 94-97; MERHY, 2001, p. 280).

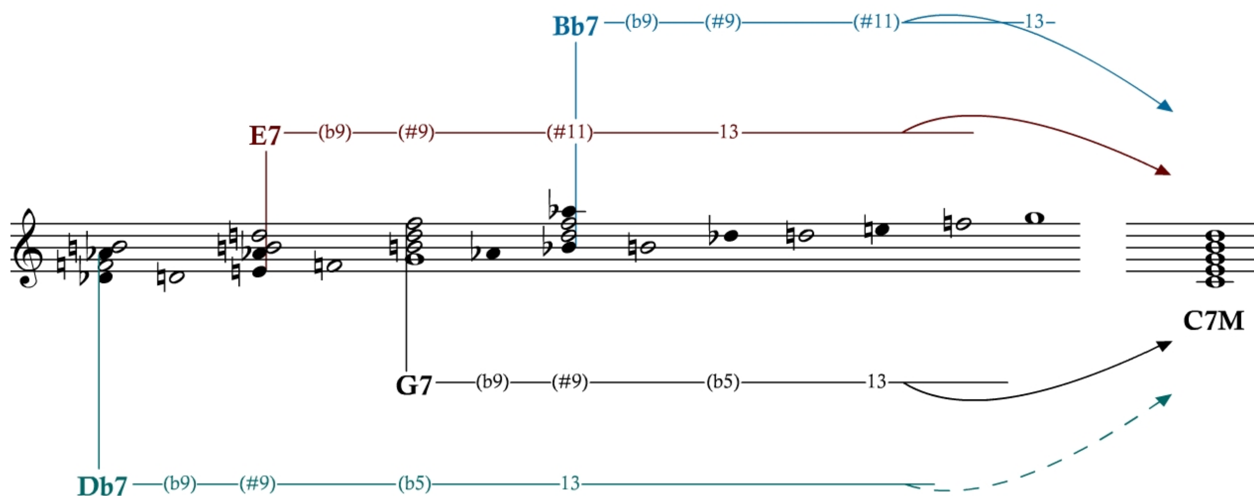
3. Conhecido nas práticas teóricas como "acorde de dominante substituta" ou "acorde de sexta aumentada", o dispositivo de preparação "**Bb7**(#11)" é também um célebre anagrama para o acorde de "**E7**(alt)" que, neste caso (FIG. 6. 33), prepara Lá-menor e, por conseguinte (pela *afinidade entre tons relativos*), também prepara Dó-maior (cf. BUETTNER, 2004, p. 27-29). Como se diz, "**Bb7**(#11) → **C7M**" é "a dominante substituta um tom abaixo da tônica" (BUETTNER, 2004, p. 17).

FIG. 6.33 - O acorde de "**Bb7**(#11)" como um anagrama de "**E7**(alt)" na preparação para **C**



4. Evitando valorizar apenas as razões "funcionais" e preferindo observar as relações entre as notas de uma escala e seus diversos acordes ("*chord scale theory*"), o chamado "**Bb7**(#11)" pode ser interpretado (também) como uma *configuração* (uma determinada *inversão* com *tensões*) de um **G7** matizado pelas *dissonâncias* da célebre escala "dominante diminuta". Neste caso (FIG. 6. 34), os *dominantes* "***Bb7***", "*E7*", "***Db7***" e **G7** são compreendidos como acordes *equiparados*, já que tocam literalmente o mesmo conjunto octatônico (cf. AGMON, 1990; BARASNEVICIUS, 2009, p. 75-77; GUEST, 2006b, p. 33-36; KOSTKA, 2006, p. 6-7; LEVINE, 1995, p. 78-84; NETTLES e GRAF, 1997, p. 114-117; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 31; TEREFENKO, 2009; etc.). Cf. FIGURAS 7.15b, 7.19 e 7.20.

FIG. 6.34 - Os acordes de "**Bb7**", "**E7**" e "**Db7**" como *anagramas* de "**G7** dominante-diminuto" na preparação para **C**



5. O acorde escalado para a função "S" também é dotado de "pluralidades" inter-relacionadas ("funções harmônicas ambíguas e comuns"). Um "**Fm**" é "**IVm** de Dó-menor" (e, por força de *empréstimo modal*, é "**IVm** de Dó-maior"). É também um "**IIm**" de Mib-maior e ainda, como se diz na *jazz theory*, é ainda o "**II** relacionado ao **SubV**" (ou o "**IIm** substituto") que prepara Lá-menor (BUETTNER, 2004, p. 27-29; HERRERA, 1995, p. 78-82; NETTLES e GRAF, 1997, p. 70). Etc.

FIG. 6.35 - Ocorrências da *equiparação entre relativas* em repertório popular (*jazz*, bossa-nova, MPB) dos finais dos anos de 1940 até 1980

a) Compassos iniciais de "*Monk's Mood*", Thelonious Monk, 1946 (com comentários sobre as convenções analíticas)

Contando com a equivalência funcional dos diversos acordes capazes de desempenhar o papel "pré-dominante" (subdominantes, configurações da "dominante da dominante", etc.), com o recurso da "substituição por trítono" e outras configurações do **V7**, os meios de preparação (os "dois cincos") são percebidos como um estoque-potencial para diversas reinterpretações.

meios de preparação — *lugar de chegada truncado*

Fm7 **Bb7(#11)** **C7M**

C: I7M

the back door progression

[**Eb7M** bIII7M]

[**Am7** VIm7] T

Indica-se assim (entre colchetes) o lugar de chegada [acorde, região ou tonalidade de referência] que atenderia regularmente o sugerido pelo meio de preparação antecedente.

Superposição ou soma de sentidos que não interferem na articulação da cadência (no caso, seja a resolução em **C7M**, **Eb7M** ou **Am7** isso não modifica o *fato funcional*: trata-se de uma preparação/resolução em torno da função tônica no tom de Dó-maior).

b) Preparação para a segunda quadratura em "*Lady Bird*", Tadd Dameron,1947 (com comentários sobre as "técnicas empregadas para a equiparação tonal [*tonal pairing*]" resumidas por DUDEQUE, 2005a, p. 124).

"...linhas [...] subentendendo uma tônica naquilo que implica a outra..."

"... uso de uma tônica para resolver a dominante de outra..."

3 4

C7M **Fm7** **Bb7** **C7M**

C: I7M I7M

the back door progression

[**Eb7M** bIII7M]

[**Am7** VIm7]

"... implicação de *três* tônicas..."

"... exploração das funções harmônicas ambíguas e comuns..."

T T

c) Uma aplicação do tipo "**Fm7→Bb7→Cm7**" em "*'Round Midnight*", Thelonious Monk, c.1940

verso 2

3 3 3

#6 #6

Abm7 **Db7** **Gm7** **C7** **Fm7** **Bb7** **Cm7** **F7** **Ab7** **G7**

Cm: Im "IV7^{blues}" (SubV7/V7) V7

the back door progression

[**Eb7M** bIII7M]

Gm: IVm^6 SubV7

[G7^{alt}] **[D7^{alt}]**

IVm Im V

d) Uma aplicação do tipo "**Fm7→Bb7→C7M**" na preparação para a terceira quadratura de "*Four*", Miles Davis, 1954

e) Uma aplicação do tipo "**Bm7(b5)→E7→C7M**" na preparação para a quarta quadratura de "*Four*", Miles Davis, 1954. Autores como Buettner (2004, p. 29-30) e Terefenko (2009) chamam este tipo de equiparação de "*Minor third substitution down*" já que o dois cinco diatônico "**Fm7→Bb7**" foi *substituído* por outro que se encontra terça menor abaixo (i.e., "**Dm7(b5)→G7**") na preparação para **Eb7M**.

f) Uma aplicação do tipo "**Bm7→E7→C7M**" em "Dindi", Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, 1959

g) Uma aplicação do tipo "**Bb7→C7M**" no arranjo de Guest (1996a, p. 107) para "Coisa mais linda", Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, 1961

h) Equiparações entre Mib-maior, Dó-maior e Lá-menor no último verso de "O que será (À flor da pele)", Chico Buarque, 1976 (cf. TATIT, 1996, p. 250-263).

i) Uma aplicação dos tipos "**B7→C7M**" e "**Bb7→C7M**" na re-significação da "CESH ascendente em maior" no verso inicial de "Pedro Brasil", Djavan, 1980

Destacando que este tipo de *dispositivo* é empregado tanto na composição quanto no arranjo e na re-harmonização, Coker, Knapp, e Vincent (1997, p. 24-25) trazem uma generosa listagem de 100 *standards* de *jazz* que fazem uso desta espécie de *equiparação entre relativas* (a dita "*The back door progression*").

A FIG. 6.36 traz ocorrências de outra família de "equiparações". Outros "prazeres da surpresa" que, também *escolhidos* (i.e., demonstrando que, no repertório, nem todas as *permutações potencialmente disponíveis* possuem o mesmo peso, a mesma cultura, etc.), nos permitem observar algo daquela

ocorrência *intertextual* (que tanto importa no momento da escolha de acordes) que Meyer chamou de "dialeto", i.e., "sub-estilos que se diferenciam porque uma série de compositores – normalmente contemporâneos e vizinhos geográficos, embora não necessariamente – empregam (escolhem) as mesmas ou similares regras e estratégias" (MEYER, 2000, p. 49-50). São casos que ilustram uma solução que poderíamos chamar de *equiparação entre anti-relativas* (cf. BUETTNER, 2004, p. 26-27).

FIG. 6.36 - Ocorrências da *equiparação entre anti-relativas* no repertório popular (choro, bossa-nova, *jazz*, *pop*)

a) Uma equiparação, no tom de Sol-maior, entre **Bb** (**bIII**) e **D** (**V**) (note-se que a rigor a anti-relativa de **Bb** seria **Dm**) numa semicadência do *Trio* do tango "Tenebroso" de Ernesto Nazareth, 1913

b) Uma equiparação, no tom de Fá-maior, entre **Dm** (**VIm**) e **Bb** (**IV**), ou seja, uma transposição do tipo "**B7→C**", na preparação para a segunda quadratura de "Vou vivendo", Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1947 (cf. FIG. 5.14)

c) Uma aplicação do tipo "**Dm7→G7→Em7**" na preparação para a segunda quadratura de "*Four*", Miles Davis, 1954

d) Uma aplicação do tipo "**F#m7→B7→C7M**" na preparação para a segunda quadratura de "Meditação", Tom Jobim e Newton Mendonça, 1959 (cf. MERHY, 2001, p. 280).

4
Quem____ a - cre - di - tou No a - mor
G7M C#m7 F#7 G7M
G: I7M I7M
Bm7
IIIm7
T T

e) Uma aplicação do tipo "**B7→C7M**" no primeiro verso de "Você e eu", Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, 1961 (cf. MERHY, 2001, p. 289).

4
Po - dem me cha-mar e me pe-dir e me ro - gar E po-de mes - mo fa - lar mal_____
D7M C#7(#9) D7M
D: I7M (V7/IIIm7) I7M
F#m7
IIIm7
T T

f) Uma aplicação do tipo "**F#m7→B7→C7M**" nos dois compassos iniciais de "Preciso aprender a ser só", Marcos Valle e Sérgio Valle, 1963 (cf. MERHY, 2001, p. 283).

3 3
Ah! seeu te pu - des - se fa - zer en - ten - der____
G7M C#m7 F#7 G7M
G: I7M I7M
Bm7
IIIm7
T T

g) Uma aplicação do tipo "**B7→C7M**" na preparação para o **IV** grau em "*Imagine*", John Lennon, 1971

And the world_______ will be one____
E F G C
C: (V/VIm) IV V I
Am
VIm
S
equiparação
entre anti-relativas
Sa e **S**

h) Uma aplicação do tipo "**F#m7→F7(#11)→C7M**" na preparação para o **IV7M** em "Lígia", Tom Jobim, 1972 (cf. FIG. 8.22)

Embora seja possível lidar com uma tipologia razoavelmente delimitada para as "equiparações" (digamos: um conjunto de *extraordinariedades mais ou menos previsíveis,* como podemos tentar estabelecer a partir de casos como estes resumidamente reagrupados na FIG. 6.37), parece mais útil uma medida de precaução de teor geral: Dois cincos truncados existem e em determinados *dialetos* ou *sub-estilos* tonais são *meios de preparação* essenciais. Assim, devemos nos manter atentos aos diversos tipos de "surpresas" que os vínculos funcionais estimulam. Estudadas algumas combinações características que nos informem suficientemente da versatilidade do recurso, as ocorrências dessa espécie de *figura de linguagem* da harmonia tonal moderno-contemporânea podem ser avaliadas a cada caso.

FIG. 6.37 - Síntese das "equiparações" supracitadas visando uma tipologia de caráter geral e preventivo

Contudo, vale observar com Liebman (2001, p. 17-23) que os vínculos funcionais (as diversas combinações das vizinhanças de quinta e terceira, das dominantes e das relativas e anti-relativas, das equivalências de trítono, etc.) não explicam todos os truncamentos que enfrentamos nos repertórios. Mesmo no âmbito do *standard* popular (nos nossos *clássicos*) vamos encontrar "preparações" que desafiam os melhores "esforços de racionalização dos teóricos" (WEBER, 1995, p. 134). Casos, como os amostrados na

FIG. 6.38, em que o estereotipado "dois cinco" – um *maneirismo* que, reutilizado insistentemente, parece ter conquistado uma espécie de plena *autonomia* sintática – assume papel de um "meio de preparação" desvinculado (ou *remotamente vinculado*) das obrigações harmônico-funcionais para com a área tonal vindoura. Cria-se assim uma pseudo-*causa* desligada de um pseudo-*efeito* que, em decorrência de uma relação mais ou menos disparatada, surge como algo *imprevisível*. Um resultado musical (a impressão do *inesperado*, do *caso único*, do *incalculado*, do *espontâneo*, do *incomum*, etc.) que se torna apreensível justamente porque se insere em contextos onde a funcionalidade tonal (não exclusivamente harmônica) ainda governa a maioria (ou boa parte) das relações de preparação e resolução que somos convidados a ouvir.

FIG. 6.38 - Ocorrências de "*equiparações*" que extrapolam as convenções funcionais

a) A questão harmônico-funcional colocada pela preparação para a seção B de "*Pensativa*", Clare Fischer, 1962

Gb7M Dbm7 Gb7 C7M Am7
Gb: I #IV ?
Qual é a equiparação funcional aqui?
[C7M é bII7M de Cb: o IV de Gb:] ?
C: I VIm

b) A questão harmônico-funcional colocada pela preparação para a segunda quadratura de "Samba de Verão", Marcos Valle e Sérgio Valle, 1965

Vo-cê viu só quea-mor, nun-ca vi coi - saas-sim E pas-sou nem pa-rou mas o-lhousó pra mim Se vol-tar vou a-trás
C7M F#m7 B7 F7M
C: I7M IV7M
[Bb7M bVII7M] ? S
T
Qual é a equiparação funcional aqui?
[Em7 IIIm7] ? T

c) A questão harmônico-funcional colocada pela *introdução* de "*Wave* (Vou te contar)", Tom Jobim, 1967

Vou te con - tar
Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 D7M
D: I7M
[F#m7 IIIm7] ? T
Qual é a equiparação funcional aqui?
"modo dórico" ?
[C7M bVII7M] ? S
Im7 IV7blues
?

d) A questão harmônico-funcional colocada pela preparação para a segunda quadratura de "*Look to the sky*", Tom Jobim, 1995

?
Eb7M Ebm7 Ab7 Eb7M
Eb: I7M "mixolídio" ? I7M
Gm7 IIIm ?
T Im7 IV7blues T
?
Qual é a equiparação funcional aqui?

* * *

[19] E, com isso, registra-se a divergência daquelas interpretações que defendem o dito "*multitonic system*" como um tópico da chamada "*non-functional harmony*" (cf. NETTLES e GRAF, 1997, p. 162-165).

* * *

[20] DA SEGMENTAÇÃO E SEUS EFEITOS SOBRE A TEORIA MUSICAL. Como muitos autores que se ocupam da teoria da música popular, e mais precisamente da chamada *jazz theory*, Herrera enfatiza aspectos de *predileção estilística*. A *ancoragem histórica* para a legitimação dessa teoria "multitônica" é, como se sabe, o esforço criativo em torno do *jazzman* norte-americano John Coltrane (1926-1967). Mais especificamente suas duas emblemáticas composições "multitônicas" gravadas em 1959: "*Giant Steps*" e "*Countdown*" (comentadas adiante). Essas *ênfases prediletas* sem dúvida possuem importâncias e validades, mas, estritamente, em termos de *juízos* técnicos, teóricos, analíticos e críticos, podem também nos confundir. Pois, para *dourar a pílula* das nossas preferências harmônicas (ou valorizar um artista, gênero, estilo, época, um determinado *nacionalismo*, uma *etinicidade*, uma visão de mundo, etc.), podemos dar a entender que estamos tratando com *outra linguagem*, com *mais um* "sistema de composição". Um sistema *novo* e diferenciado que *substitui* ou *supera* e não se reconhece mais no *antigo* e genérico sistema funcional da tonalidade harmônica.

Essa espécie de *ênfase* por meio do elogio a algo que se faz "pela primeira vez", da valorização do "novo" e, conseqüentemente, da *desvalorização* ou *invisibilização* do *antigo*, está ligada a diversos fatores (cf. LE GOFF, 2003, p. 173-233), mas será útil recuperar ao menos alguns que, de forma geral, se mostram oportunos aqui. Um desses fatores é a *faceta romântica* da valorização do que é *individual*, *peculiar*, *exclusivo* e *misterioso*: ser um grande artista é ser original, realizar-se é chegar a diferenciar-se dos demais, um tipo de obrigação estética e moral que se tornou praticamente um imperativo histórico (MEYER, 2000, p. 301).

> A preocupação pelo individual também pode estar relacionada com o interesse do romantismo pelo misterioso. Porque se o que é totalmente único se converte em foco de atenção exclusiva, a arte será inexplicável e, por isso, misteriosa. Os românticos tendem a denegrir a análise não só porque destrói a unidade orgânica das obras de arte, mas sim porque [a análise] rouba o mistério ao traficar com generalizações (MEYER, 2000, p. 276).

> O venerável poeta simbolista Stéphane Mallarmé [1842-1898] definiu a poesia como uma prática hermética: "tudo o que é sagrado e assim deseja permanecer deve cobrir-se de mistério". O jovem Debussy adotou essa atitude como um evangelho. Em 1893, escreveu [...] "A música deveria na verdade ser uma ciência hermética, resguardada em textos de decifração tão difícil e trabalhosa que desencoraje o rebanho daqueles que a tratam com a mesma falta de cerimônia que dedicam a um guardanapo" (ROSS, 2009, p. 54).

Outro fator geral e relacionado parece ser a *herança*, um tanto enviesada, das narrativas da música culta européia, nas quais os grandes ciclos da história são, por vezes, muito simplificados em termos de superação de um "sistema de composição" por outro (a *nova* polifonia supera a monodia; o *novo* sistema

tonal supera o modal; os *novos* sistemas pós-tonais superam o tonal). Segmentações assim ajudam a alimentar um valor de senso comum que atrela requisitos de *inovação* (*criatividade*; *independência autoral; afirmação identitária individual, local ou de grupos específicos*, etc.) a uma quase obrigatória superação de "sistemas de composição" por outros que, em determinados contextos, parecem atender melhor tais requisitos.

O que exige cuidado aqui é que as duas coisas são processos artístico-culturais ocorrentes e legítimos: podemos de fato estar diante de um *novo* "sistema", ou podemos estar diante de uma *nova* "estratégia". A questão (técnica, teórica, analítica e critica) não deve, por isso, simplesmente valorizar ou desvalorizar uma coisa ou a outra, mas sim procurar discernir o que está acontecendo: frente ao uso artístico de *sons* que carregam consigo alguma marca da fronteira novo *versus* antigo (sons como os que podemos obter com os *ciclos de terceira*; com os *acordes de quarta*; com as *escalas modais*, *pentatônicas*, *octatônicas* e *hexatônicas*; com o *acorde de Scriabin*, o acorde de *Tristão* e o *Modo-de-Lizst*; com os *modos da escala menor melódica*, etc.), como saber se estamos lidando com *estratégias tonais* ou com "novos" *sistemas pós-tonais*?

Outro aspecto pode ser mencionado. As exposições teóricas que optam por não reconhecer a decantada *unidade orgânica da teoria tonal* tendem a adotar *normativas* que segmentam a teoria musical em *conjuntos lógicos* (geralmente geométricos e intervalares, como *os ciclos de terceira*) autônomos e a-históricos que se apresentam não como novas "estratégias", e sim como novos "sistemas", ou mesmo novas "linguagens", auto-suficientes e apartados entre si – numa espécie de "teoria-lego". Conforme a analogia – sugerida por Atalli – com o brinquedo de plástico, fabricado em escala industrial desde meados da década de 1950 e popularizado em todo o mundo desde então, cujo conceito de baseia em "partes", peças que se encaixam possibilitando inúmeras combinações: "Lego, o grande jogo [...] montagem sobre medida, para si próprio [...] jogo solitário, narcísico: Lego, ego..." (ATALLI, 2001, p. 249).

No interior desses *conjuntos* auto-referenciados vamos reencontrar os velhos acordes de *empréstimo modal e as velhas regiões de mediante* e *submediante*. No entanto, posto a lógica auto-suficiente dos *conjuntos*, não precisamos mais desses velhos *termos* ou *conceitos* nem aprender sua longa trajetória e vasta cultura. Com recursos geométricos, como os "*ciclos de terceira*", não precisamos falar em Beethoven nem consultar as obras primas do *estilo sonata*. O pesado patrimônio que esses sons e suas relações carregam será invisibilizado por uma grandeza numérica objetiva, e assim, *leves* e *requentados*, serão re-oferecidos como recursos inovadores no mercado das práticas teóricas *modernas*.

É claro que, assim, tais "sistemas" podem ser criticados. Mas, por outro lado, não podemos deixar de compreender que essas fragmentações da teoria tonal (anteriormente tida como "orgânica" e "natural" e conseqüentemente "universal" e "atemporal") são, muitas vezes, contribuições totalmente sintonizadas com um "mundo tão desigual" e igualmente fragmentado por múltiplos reajustes e constantes afirmações, contra-afirmações e reafirmações. Aos cultores de cada determinado *estilo tonal* que nos cerca, e são muitos, importa realçar a diferença, demarcar o território, excluir traços e re-inventar nomenclaturas, rejeitar escolhas alheias, enfatizar escolhas tidas como próprias, renegar heranças tidas como indesejadas e revidar processos históricos de exclusão. Essa discussão vai muito além do fôlego do presente estudo, mas é preciso registrar que esse gesto de fragmentação atinge uma considerável parcela da teoria musical que vem sendo produzida por diferentes nichos sociais, culturais e mercadológicos desde meados do século XX.

Isso não poderia deixar acontecer, já que a *teoria musical* não é algo que paira sobre o mundo sem se deixar contaminar por ele. Cada tribo (*jazz, rock, pop, MPB, gospel, música instrumental, choro, erudito, pós-tonal, modal,* etc., e como se sabe, dentro de cada uma dessas compartimentações existem tendências diversas que continuam se subdividindo, se misturando e se transformando) ou até mesmo indivíduos, isoladamente, procuram se diferenciar com um "sistema teórico" personalizado e, quase sempre, auto-divulgado como uma "teoria" enfim "*fast-food*" (preparada e servida *com rapidez*), *prática*, *moderna*, *facilitada*, *básica*, *essencial*, *barata*, *abrangente*, *sem rodeios*, *libertadora*, *musical, criativa*, etc. Parafraseando Atalli (2001, p. 187), parece mesmo que, para o pior ou para o melhor, a *ordem* será cada vez mais instável, a coesão da *teoria-lego* parece mesmo fora de alcance nesta "civiLego" que não obedece mais um modelo uniforme:

> CiviLego: [...] fusão de todas as civilizações em torno do modelo ocidental, individualista e laico, [...] um gigantesco bricabraque [mescla de "peças" de épocas e proveniências diversas, numa coleção que tem em apreço o interesse de cada peça e não a homogeneidade do conjunto] no qual cada um poderá escolher um sistema de valores, associando a seu bel-prazer e infinitamente, dentre as possibilidades disponíveis, elementos escolhidos nas filosofias, ideologias, sistemas políticos, culturas, religiões e artes das múltiplas civilizações existentes. A África e a América Latina, onde já se combinam as culturas locais e a dos colonizadores, estarão na vanguarda do civiLego. Será a civilização das civilizações. O civiLego organizará a harmonia entre todas as mestiçagens e tornará umas toleráveis às outras, induzindo-as a se tornarem geradoras de novas diferenças. A aceitação do novo como boa nova, da precariedade como valor, da instabilidade como conforto, da mestiçagem como riqueza renovará incessantemente o civiLego, criador de novas tribos de nômades portadores de solidariedades originais (ATALLI, 2001, p. 104).

* * *

[21] Como vimos (FIG. 2.42), a célebre "*ordre omnitonique*" foi anunciada por Joseph Fétis em 1844 (CHRISTENSEN, 1996, p. 50-53; DAMSCHRODER, 2008, p. 176; SASLAW, 1992, p. 360; WASON, 1995, p. 104). Conforme Mendes, Fétis relaciona a sofisticada organização harmônica do século XIX à chegada de uma "*era omnitônica*" (do latim "*omnis*", i.e., *todo, todos, tudo, qualquer, de toda a espécie, inteiro,* etc.) na história da música, "quando a tonalidade poderia flutuar livremente entre os vários tons, ligados pelos acordes diminutos" (SIMMS, 1986 apud MENDES, 2001, p.1). E, como mostra as FIG.1.5 e FIG.1.19 os acordes principais dos "ciclos de terças menores" podem de fato estar coligados pelo "mesmo" *acorde diminuto*. P. ex.: **C**→[Bº]→**A**→[G#º]→**F#**→[Fº]→**Eb**→[Dº]→**C**. (Cf. ALDWELL e SCHACHER, 1989, p. 560-561; LESTER, 1982, p. 15).

* * *

[22] Conforme Meyer, "o estilo intraopus se ocupa daquilo que se reproduz dentro de uma única obra" (2000, p.50). Esta *noção* é útil para o enfrentamento destes tópicos de teoria que são enormemente prestigiados, mas que se aplicam a bem poucos casos.

Outros conceitos do ferramental teórico de Meyer podem contribuir para refinar a discussão de fundo aqui, qual seja: a atribuição do *valor artístico*, o ganho de um *capital de distinção*, o reconhecimento da *originalidade* e *criatividade*, no repertório popular que se pauta pela *complexidade*. Diante das harmonias esféricas como as que regem "*Giant Steps*", "*Countdown*", "Dom de iludir", "Sapato velho" (dentre outras), estamos diante de um *estilo musical* ou de um "estilo intraopus"? De "regras" ou de "estratégias"? De uma "linguagem" ou de um "dialeto"? De uma "prática comum" ou de um "idioma particular"?

> Aquelas [constrições, diminuições de possibilidades] que um compositor reiteradamente seleciona a partir do repertório mais amplo do dialeto definem seu idioma particular. [...] Como ocorre com os dialetos, os idiomas particulares podem se subdividir de várias formas: p.ex., segundo o gênero ou função. [...] quando as estratégias escolhidas por um compositor mudam com o correr do tempo, seu idioma particular pode se dividir em períodos como o inicial, intermediário e final. [...] Os dialetos são sub-estilos que se diferenciam porque uma série de compositores – normalmente da mesma idade e vizinhos geográficos, mas não necessariamente – empregam (escolhem) as mesmas ou similares regras e estratégias (MEYER, 2000, p. 49-50).

> A distinção entre regras e estratégias ajuda [...] clarificar o conceito de originalidade, assim com seu correlato, a criatividade, porque sugere que temos que reconhecer duas espécies de originalidade diferentes. A primeira tem a ver com a invenção de regras novas. [...] A segunda classe de originalidade, ao nível da estratégia, não implica trocar as regras, mas sim discernir novas estratégias para realizar essas regras. [...] "é surpreendente – assinala Josephine Miles – que os grandes poetas não são realmente os inovadores [...] mas sim os continuadores, os mais profundamente imersos na tradição, os mais plenamente capacitados para fazer uso da linguagem atual de que dispõe, quando inovam, é dentro de uma mudança iniciada por outros, que já está acontecendo". O mesmo me parece ser verdade para a música. Pois [...] a maioria dos grandes maestros reconhecidos (Bach e Haendel, Haydn e Mozart e inclusive Beethoven) tem sido estrategistas incomparáveis (MEYER, 2000, p. 59-60).

* * *

23 REFERÊNCIAS DO EMPREGO DO CICLO DE TERÇAS MENORES. O *ciclo de terças menores* (e com ele a "vizinhança de trítono") já foi pré-anunciado na oportunidade dos comentários ao plano tonal da canção "Sapato Velho" (FIG.1.5). Outras referências de obras do repertório popular (*jazz*, bossa-nova, MPB) que apresentam planos tonais arranjados pelo *ciclo de terças menores* são elencadas na FIG. 6.39. Algumas destas composições serão retomadas adiante.

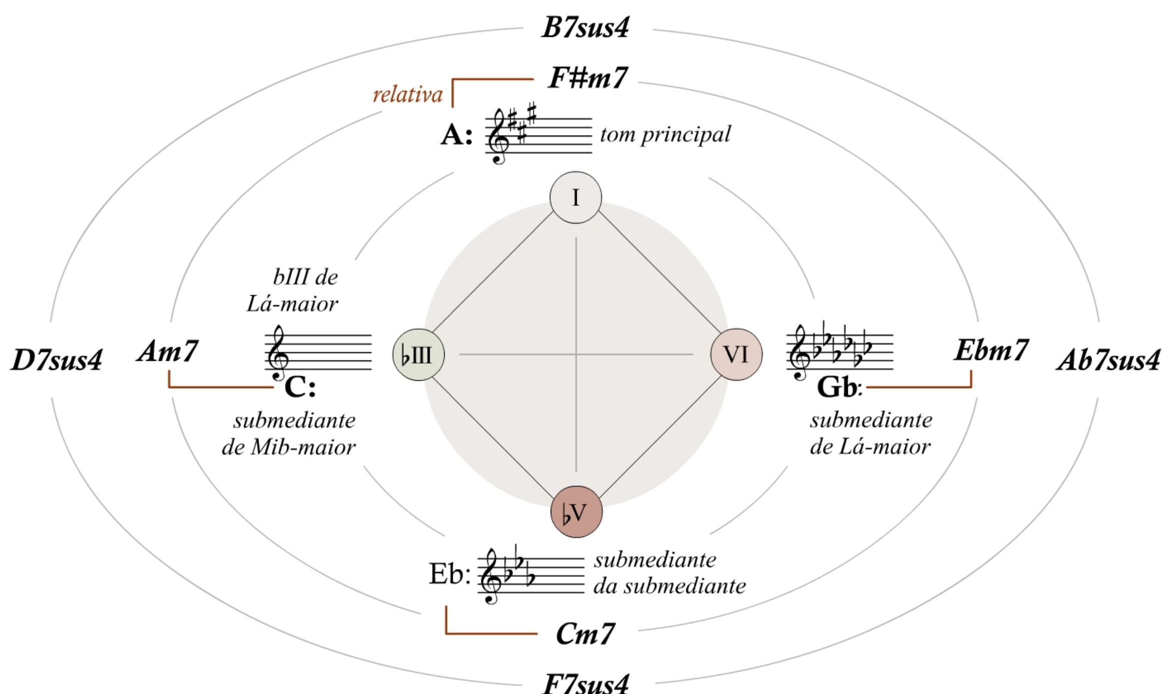
FIG. 6.39 - Referências do emprego do ciclo de terças menores no repertório popular e jazzístico

1941	Nettles e Graf (1997, p. 165) citam o "ciclo incompleto" **G→Bb→G→E** que demarca os principais lugares de chegada no *jazz standard* "*I'll Remember April*", música de Gene de Paul e letra de Patricia Johnston e Don Raye escrita em 1941.
1954	O "ciclo incompleto" **Eb→C→A** demarca os principais lugares de chegada do *samba canção* "Hino ao Sol" de Tom Jobim e Billy Blanco de 1954 (cf. FIG. 6.11).
1960	No tópico "centros tonais que se deslocam por terças menores", Levine (1995, p. 366-367) cita a progressão **B→D→Ab→F** que sustenta a composição "*Central Park West*" de John Coltrane gravada no álbum "*Coltrane's Sound*" de 1960.
1966	O ciclo **A→C→Eb→Gb** demarca o plano tonal de "*Forest Flower*" (cf. FIG. 6.11), composição do saxofonista norte americano Charles Lloyd gravada no álbum homônimo de 1966.
1966	Outro caso mencionado por Levine é a progressão **F→D→B→Ab** empregada por Donald Byrd em sua "*Fly Little Bird Fly*", composição gravada no álbum "*Mustang*" de 1966.
1967	Strunk (1999, p. 259-260) comenta o ciclo **D7M→B7M→Ab7M→F7M→D7M** nos compassos iniciais de "*Litha*", composição de Chick Corea de 1967.
1974	"*Hotel Vamp*" é um verdadeiro *tour de force* do ciclo de terças menores, composição do contrabaixista norte americano Steve Swallow gravada com o vibrafonista Gary Burton no álbum "*Hotel Hello*" de 1974.
1980	"Setembro" (cf. FIG. 6.8) composição de Ivan Lins que, nos oito compassos iniciais, fecha o ciclo **C→A→F#→Eb**.
1981	"Sapato Velho" (cf. FIG. 1.4 e 1.5), composição de Mú, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós em que as áreas tonais do ciclo **A→F#→Eb→C** se acham distribuídas de maneira engenhosamente assimétrica, dificultando a decifração imediata do plano tonal.

Os ciclos possibilitam algumas variantes consagradas (FIG. 6.40). Eventualmente os acordes de tipo perfeito maior (**7M**) que sinalizam os apoios (os lugares de chegada) nos *ciclos* são trocados por seus respectivos acordes *relativos menores* (**m7**), como está pré-sugerido em Karg-Elert (2007, p. 222) e em Schoenberg (2001a, p. 348). Assim, um *ciclo de terças menores* como **Eb→Gb→A→C** será convertido em um *ciclo* constituído somente de *acordes menores*, como ocorre na progressão **Cm7→Ebm7→F#m7→Am7** que sustenta "*Nimbus*" de Ron McClure. Na supracitada "*Forest Flower*" de Charles Lloyd o ciclo principal **A7M→C7M→Eb7M→Gb7M** reaparece, no 3º verso da segunda parte, uma espécie de *ponto culminante* da composição (cf. FIG. 8.16), como **F#m7→Am7→Cm7→Ebm7** (cf. STRUNK, 2005, p. 329). E uma seqüência exatamente assim ocorre também no "Chorinho para ele" de Hermeto Paschoal, 1977.

Outra variante surge da reconfiguração dos acordes de tipo "**7M**" como acordes de tipo "**7sus4**". Tal conversão (referenciada na FIG. 3.47**)** gera outro ciclo de "estruturas constantes" (HERRERA, 1995, p. 121) que se obtém mediante uma troca dos baixos: **A7M** se faz ouvir com a nota **B** no baixo (um **A7M /B** ou **B7sus4**, ou ainda **F#m7/B**); **C7M** aparece com **D** no baixo (**C7M /D** ou **D7sus4**, ou **Am7/D**), etc.

FIG. 6.40- Os formatos "**m7**" e "**7sus4**" como variantes no ciclo de terças menores



Algumas referências do emprego das harmonias simétricas do *ciclo de terças menores* (e logo, da "vizinhança de trítono") em peças do repertório romântico europeu estão reunidas na FIG. 6.41.

FIG. 6.41 - Referências do emprego do ciclo de terças menores no repertório europeu

1800-1801 Beethoven	Gollin (2000, p. 242-244) comenta a análise que Riemann faz do semi-ciclo de terças menores **Abm→Cb[Cbm=Bm]→D** que podemos ouvir no início (compassos 1-21) da *Marcia Funebre*, *sulla morte d'um Eroe*, terceiro movimento da Sonata em Láb-maior, op. 26, escrita por Beethoven entre 1800-1801.
1823 Schubert	Gollin (2000, p. 290-293) comenta as relações entre o texto e o plano tonal **D→F→Ab→Cbm [=Bm]** na canção "*Der Pilgrim*", D.794, op.37, n.1, escrita por Schubert em 1823.
1825 Schubert	Proctor (1978, p.198-200) e Salzer e Shachter (1999, p. 182, 187-188) comentam o semi-ciclo de terças menores **C→Eb→Gb** nos 12 compassos iniciais da segunda parte do *Trio* do *Scherzo* da *Sonata em Ré-maior*, D. 850, escrita por Schubert em 1825.
1838-61 Liszt	Cinnamon (1986, p. 6 e 7) comenta a progressão **E→G→Bb→Db→E** encontrada nos compassos 30 a 77 da composição para piano "*Sposalizio*", a primeira peça da coleção "*Années de pèlerinage, deuxième année, Italie*" (livro 2) produzida por Liszt entre 1838–61 que teve sua primeira publicação em 1846.
1842 Chopin	Salzer e Shachter (1999, p. 182-188) comentam a "progressão cromática ascendente em terceiras menores" **D→F→G#→B→D** (FIG. 6.42) encontrada nos compassos 161 a 165 da *Mazurka* em Dó#-menor, Op. 50, n. 3 de Chopin.

FIG. 6.41a - Ciclo de terças menores na *Mazurka* em Dó#-menor, Op. 50, n. 3 de Chopin, 1842

1846-8 Wagner	Schoenberg (2004, p. 127) mostra a progressão Ab→Cb→D→F→Ab que aparece em um trecho da ópera "Lohengrin". Esse exemplo de Schoenberg (reproduzido na Fig. 6.17) está comentado em Dudeque (1997a, p. 131-132) e Dunsby e Whittall (1988, p. 123-125). Outra análise deste mesmo segmento se acha em Karg-Elert (2007, p. 276).
1857-60 Wagner	Lerdahl (2001, p. 115-119) comenta o ciclo **Ab→Cb→D→F→Ab** que sustenta um trecho do *2º ato* da ópera "*Tristan und Isolde*" escrita por Wagner entre 1857-60 (estréia em 1865). Abromont e Montalembert (2001, p. 196-197), Meyer (2000, p. 459-477), Karg-Elert (2007, p. 277), Kopp (2002, p. 221-224), Ratner (1992, p. 182-185) comentam o mesmo ciclo **Ab→Cb→D→F→Ab** (FIG. 6.18) que se faz ouvir novamente no início da célebre ária final desta ópera. Outras aparições deste ciclo em outras passagens de "*Tristan und Isolde*" são comentadas por Lerdahl (2001, p. 115-119), Piston (1993, p. 456-457) e Scruton (1999, p. 273-274).
1860 Rossini	Aldwell e Schachter (1989, p. 545-546) comentam o ciclo **Ab→B→D→F→Ab** que aparece no trecho dos compassos 20 a 29 do "*Crucifixus*" da "*Petite messe solennelle*" de Rossini.
1853-4 e 1874 Liszt	Taruskin (1996, p. 280-283 e 265-267) comenta dois casos em Liszt: o rápido ciclo **Eb→Gb→A→C** (um acorde por compasso) que aparece em um segmento do terceiro movimento da "*Eine Faust-Symphonie*" de 1853-4. E o ciclo **Eb→C→A→F#** que aparece em um trecho do poema sinfônico "*Ce qu'on entend sur La montagne* (*Bergsymphonie*)" de 1874.
1877-80 Tchaikovsky	Aldwell e Schachter (1989, p. 572) comentam o ciclo **Fm→Abm→B→Dm→Fm** que se observa no plano tonal da *Sinfonia* n. 4, op. 36 de Tchaikovsky.

* * *

[24] DA APREENSIBILIDADE DOS COMPLEXOS TONAIS SUBJACENTES. Esta colocação de Coltrane – "eu sento e toco progressões e seqüências de acordes e, no fim, tiro uma música – ou mais de uma – de cada probleminha musical" – encontra-se no texto de contracapa do álbum "*Giant Steps*" lançado em dezembro de 1959 (cf. KAHN, 2007a, p. 62). E tal menção aos "probleminhas musicais" é oportuna para uma

consideração geral a respeito das relações que se dão entre: 1) os *sistemas teóricos*, 2) os *processos criativos* empregados pelos músicos, 3) aquilo que podemos aferir com nossas ferramentas de *análise* e *crítica* e 4) o resultado musical que, afinal, conseguimos ouvir (ou não). Ou, como coloca Bukofzer (1947, p. 365), uma consideração geral a respeito das relações que se dão entre a "forma audível e a ordem inaudível".

O problema de *apreensibilidade* imposto por "complexos tonais subjacentes" (MILLINGTON, 1995, p. 479) como o *ciclo de terceiras* enquadra-se naqueles "casos em que [...] o que é dado imediatamente esconde o invisível que o determina" (BOURDIEU, 2004b, p. 153). Ou seja, casos em que um "*musikalischer Rätselbild*" (um *quebra-cabeças musical*) que podemos *ver* e *ouvir* (os sinais sonoros, os sinais visuais em partitura, as cifras, os gestos mecânicos-instrumentais, etc.), por um lado, dá indícios de uma *vontade de construção* que nos parece coerente, unificada e habilidosa. Entretanto, por outro lado – como é notório no *caso* de "*Giant Steps*" no campo da música popular *jazzística* – não podemos avaliar (assimilar *mentalmente*, compreender *racionalmente* e *imediatamente*) a magnitude e a profundidade da engenhosa "música arquitetural" (HOBSBAWM, 2009, p. 150) que se edifica diante das nossas faculdades perceptivas. Casos em que (deslocando a *crítica* de Adorno que com estas palavras comenta as *complexidades rítmicas* do *jazz*) estamos expostos ao ardiloso "mecanismo do *jazz*, a saber, a falsa integração de uma subjetividade imponente e uma objetividade inumana" (ADORNO, 1990, p. 119).

Tratando destes "meios de conferir unidade para as composições" através de construções engenhosamente planejadas que "estavam longe de serem óbvias para quem as ouvia", Grout e Palisca (1994) batem numa tecla que, em boa medida, ressoa na apreciação aos feitos harmônico-tonais, *românticos* e *populares,* edificados sobre estas *invisíveis simetrias cíclicas* que enfrentamos neste capítulo. Vale a advertência: é preciso resguardar as diferenças (de *época*, *gênero*, *estilo*, *cenário histórico* e *social*, *referencial metodológico* e *musicológico*, etc.), pois nos textos reproduzidos a seguir Grout e Palisca referem-se aos "casos" do *Organum* do século XIII, da *Isorritimia* do século XIV e dos *cânones enigmáticos* arquitetados pelo compositor franco-flamengo Johannes Ockeghem no século XV. Ou seja, eruditos *quebra-cabeças* da *polifonia* do Velho Mundo.

> A estrutura [...] mesmo não sendo imediatamente perceptível, tem por efeito impor uma forma coerente ao conjunto da peça; e o próprio fato de tal estrutura ser oculta – de existir, por assim dizer, pelo menos em certa medida, no reino da abstração e da contemplação, e não como qualquer coisa susceptível de ser plenamente captada pelo sentido do ouvido – era de molde a agradar a um músico [...]. Tais fatores místicos, supra-sensoriais [...] este mesmo gosto pelos sentidos ocultos, levando por vezes a um obscurecimento deliberado, caprichoso, quase perverso, do pensamento do compositor, percorre como um fio condutor toda a música da alta Idade Média e do Renascimento. Poder-se-á ver nisso uma propensão tipicamente medieval, mas a verdade é que também a encontramos noutros períodos históricos, nomeadamente nas composições de Bach e Alban Berg [...] (GROUT e PALISCA, 1994, p. 136).

> Tal como seus contemporâneos, Ockeghem [1410-1497] tinha um grande prazer em escrever música na qual a estrutura audível se apoiava numa outra estrutura oculta e rigidamente calculada. A propensão para dar largas ao virtuosismo técnico e para demonstrar publicamente a perícia profissional [...] parece persistir [...]. É muito fácil exagerar a importância desse e de outros altos vôos de virtuosismo, pois eles apresentam certo fascínio para o apreciador de charadas, musicais ou não. Como fenômenos desse tipo se prestam mais à explicação verbal, gravam-se melhor na memória do que os fatos essenciais que importa reter [...]. Mais importante [...] é perceber, ouvindo a sua música, que nas composições, de resto relativamente raras, em que recorre a tais artifícios estes estão muito sutilmente dissimulados e de modo nenhum inibem a capacidade de comunicar através da música, mesmo com ouvintes menos instruídos na "ciência" da composição musical. [A composição perfeita], como o crime perfeito, não devia levantar sequer as suspeitas do ouvinte [...] e muito menos ser por ele detectada (GROUT e PALISCA, 1994, p.196-199).

* * *

[25] A alusão é oportuna para assinalar algo das relações desta teoria com alguns dos "gigantes" do romantismo (como Liszt e Bruckner) que estudaram com Sechter. Se sabe que, no último ano de vida, Franz Schubert (1797-1828) – justamente o compositor da "*Wanderer Fantasie*" (*Fantasia do viajante*, op. 15, D. 760), obra

de 1822 que, como se comenta logo adiante, tornou-se um marco antológico do emprego das relações de terceira no repertório oitocentista europeu – foi um desses "alunos" de Sechter (MANN, 1982).

* * *

[26] Note-se que o argumento de Sechter aqui – "uma vez que você vem de uma Dominante" – é o mesmo que, como vimos, Schoenberg emprega: "uma Dominante pode introduzir uma tríade maior ou menor" (SCHOENBERG, 2004, p. 74).

* * *

[27] Sobre as "relações cromáticas de terceira" em Hauptmann, cf. Kopp (2002, p.51 -60).

* * *

[28] Na teoria tradicional o termo "falsa" possui longa trajetória. Ao longo dos séculos XII ao XVI aparece em expressões como "*musica ficta*", "*musica falsa"*, "*falsa musica*", *falsa mutatio*, *notas fictícias*, etc. (Cf. MICHELS, 1989, p. 189; ULTAN, 1977, p. 88-90). Nos tratados modernos (séculos XVII e XVIII e ainda no XIX) o termo "falsa" equivale ao termo "dissonância" (Cf. FAGERLANDE, 2002, p. 76; LANDI, 2006). Na música para Órgão do século XVII "falsa" ("obra de falsa", etc.) faz referência a um gênero de composição que explora o uso deliberado de dissonâncias.

* * *

[29] CICLOS DE TERCEIRAS, NACIONALISMO RUSSO E MÚSICA POPULAR. Pelas mãos de compositores de grande prestígio, tais harmonias simétricas dos ciclos de terceira ficaram associadas aos *avançados* construtos harmônicos do *nacionalismo russo* (SCHUSTER-CRAIG, 1999). Conforme Taruskin (1996, p. 302), Stravinsky possivelmente conheceu essas *relações simétricas de terceira* através do texto de Korsakov já que, em seus anos de aprendiz, estudou sistematicamente as lições do *Tratado de harmonia* sob a supervisão de Vasily P. Kalafati e Fyodor S. Akimenko, dois alunos do próprio Korsakov.

No âmbito dos estudos da música popular essa menção ao *legado russo* pode dar pistas de uma possível conexão entre: Korsakov, Slonimsky e John Coltrane. Nicolas Slonimsky (1894-1995), compositor, regente, crítico musical e professor norte americano, nasceu em São Petersburgo imigrou para os EUA em 1923, levando consigo uma formação musical desenvolvida numa Rússia aonde a figura de Korsakov era central. Em 1947 Slonimsky publicou o "*Thesaurus of scales and melodic patterns*" que, entre outras coisas, recupera essas progressões de terceira tipo **C:→Ab:→E:** (cf. SLONIMSKY, 1975, p. vi). Conforme se comenta logo adiante, autores como Demsey (1996), Porter (1999, p. 149) e Mangueira (2006, p. 70) informam que o "*Thesaurus...*" foi estudado por Coltrane que, como se sabe, fez um uso reconhecidamente criativo dessas progressões de terceira em seu álbum "*Giant Steps*" de 1959.

É interessante notar que Slonimsky teve contato com a música e os músicos brasileiros. Compôs uma "*Variations on a Brazilian Tune* (*My Toy Balloon*)" (um conjunto de variações sinfônicas, de 1942, que inclui na partitura a indicação de que 100 balões coloridos devem explodir no momento de um clímax *fff*) e também a "*Modinha Russo-Brasileira*" gravada em 1972 pelo violonista e compositor brasileiro Laurindo Almeida (1917-1995). As relações de Slonimsky com o compositor brasileiro Camargo Guarnieri (1907-1993) e a moderna música de concerto brasileira são mencionadas em Verhaalen (2001, p. 42 e 67). Vale registrar ainda que, tanto o "*Tratado...*" de Korsakov quanto o "*Thesaurus...*" de Slonimsky são regularmente estudados no Brasil.

* * *

[30] Em um estudo dedicado aos planos tonais traçados através dos *ciclos de terceira* na música de Debussy, Somer (1995, p. 218) informa que o "exemplo" de Riemann não aparece na primeira edição do seu "*Musik-Lexikon*" de 1882, tendo sido acrescentado em edições posteriores. Essa célebre figura se

transformou em uma espécie de *emblema* obrigatório quando o assunto é a *expansão cromática* da harmonia tonal que se observa desde meados do século XIX e, com isso, são diversos os estudos, comentários e análises dedicadas ao caso dessa figura de Riemann (como se vê em BERNSTEIN, 1993, p. 391; BRIBITZER-STULL, 2006a, p. 178-179; CINNAMON, 1986, p. 4; COHN, 1996, p. 10; DAHLHAUS, 1990, p. 10; KOPP, 2002, p. 80; PROCTOR, 1978, p. 158; REHDING, 2008, p. 48-49 e 196; SOMER, 1995; e WASON, 1995, p. 105).

* * *

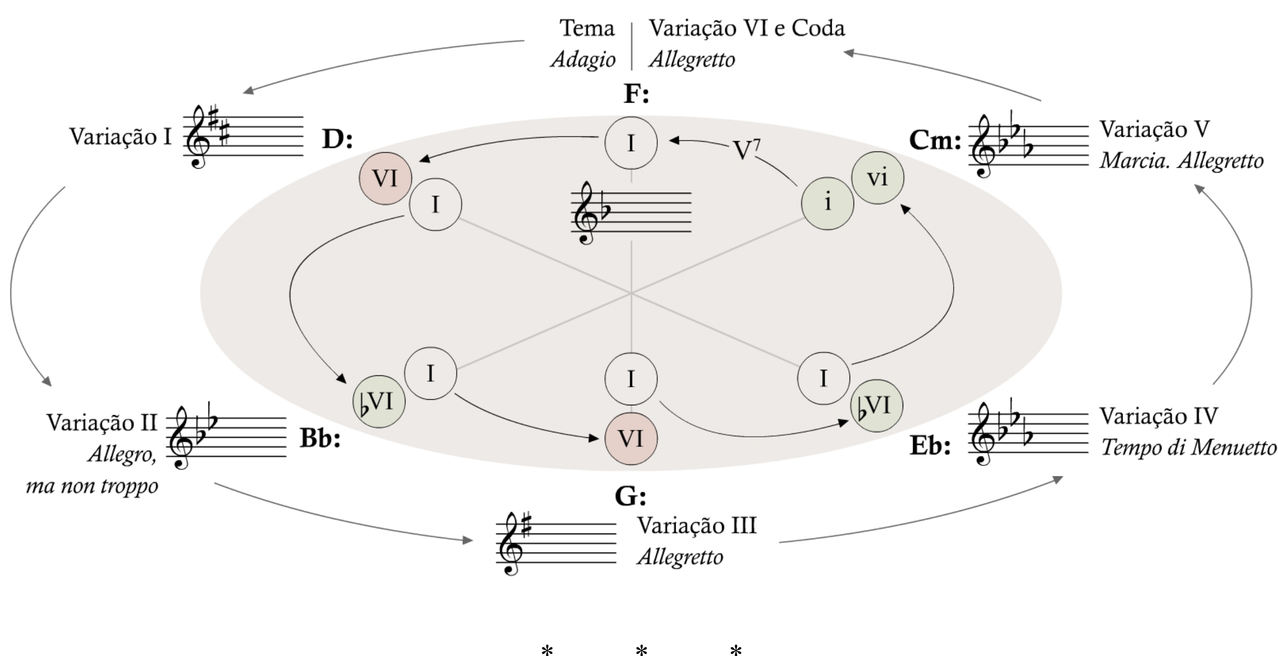
31 CICLOS DE TERCEIRA COMO RECURSO DE CONTRASTE ENTRE MOVIMENTOS. No estudo de Bribitzer-Stull (2006a, p. 186-187) encontramos um *apêndice* com diversas ocorrências do chamado "complexo Ab-C-E" cobrindo o repertório culto europeu desde os anos de C. P. E. Bach até os anos de Stravinsky. Taruskin (1996, p. 258-259) também destaca que os planos tonais baseados nos *ciclos de terceira* (*maiores*, *menores* ou *mistos*) não são incomuns na música germânica clássico-romântica e *servem* não apenas para colorir áreas tonais no *interior de um movimento*, mas também para acentuar o contraste *entre os movimentos*. Schoenberg comenta tal aspecto elencando alguns casos deste tipo de "contraste entre movimentos" em obras influentes do repertório clássico-romântico (SCHOENBERG, 2004, p. 79).

Como se sabe, as formas com vários *movimentos* (*sonatas, suítes, sinfonias, concertos, quartetos*, etc.) são típicas no campo da música de concerto européia e mais raras no campo da música popular. Mesmo assim é contributivo averiguar algumas referências sobre esse uso dos *ciclos de terceira* em grandes dimensões, pois elas acentuam as diferentes serventias dos dispositivos técnicos segundo as peculiaridades dos *repertórios*, *épocas*, *gêneros* e *estilos*.

Conforme Taruskin, no terceiro movimento (*Scherzo*) da Sinfonia n. 7 em Lá-maior, op. 92, de Beethoven, de 1816, observamos *relações de terceira* em diferentes níveis: o *Scherzo* está em Fá-maior, mas o seu primeiro fechamento cadencial se dá em **A**: (o **III** grau, região de *mediante*); tal relação **F:→A:** ganha mais uma terça quando o *Trio* (*Assai meno presto*) surge em **D:** (o **VI** grau, região de *submediante*).

As *Variações para piano*, op. 34, de Beethoven, de 1802, estão organizadas numa seqüência em que o "o ciclo de terças [FIG. 6.42] é visto como uma maneira de contornar [esquivar-se do comum] o círculo das quintas" (TARUSKIN, 1996, p. 258-259).

FIG. 6.42 - Plano tonal por terceiras descendentes nas *Variações para piano*, op. 34, de Beethoven, 1802

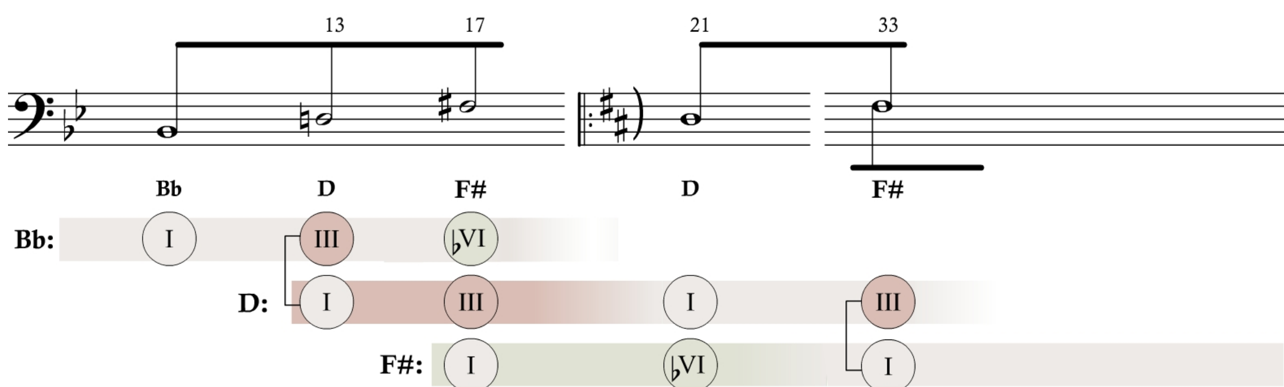


* * *

[32] CANÇÕES DA CULTURA POPULAR NORTE-AMERICANA QUE EMPREGAM O CICLO DE TERCEIRAS MAIORES. Além da sempre lembrada "*Have you met Miss Jones*?", com o auxílio de Naus (1998, p. 67) podemos recuperar outras canções de grande êxito na cultura popular norte-americana que – antes e depois de "*Giant Steps*" – também empregam estas relações de terceiras maiores e que, atualmente, são encontradas nos livros de *jazz standards*: "*Bess, You is My Woman*", "*All The Things You Are*", "*The Midnight Sun*", "*Baubles, Bangles & Beads*", "*If Ever I Would Leave You*".

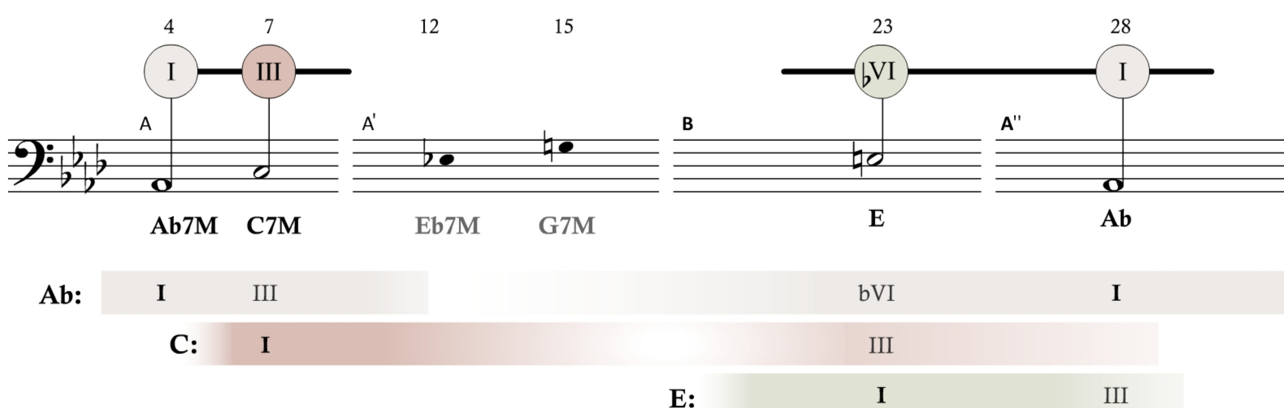
De 1935 data a balada "*Bess, You is My Woman*" composta por George e Ira Gershwin para o ato 2, cena 1, da ópera "*Porgy and Bess*", na qual (salvo inevitáveis diferenças de versão e/ou arranjo) vamos encontrar o plano tonal **Bb:→D:→F#:→D:→F#:** representado, em linhas gerais, na FIG. 6.43.

FIG. 6.43 - Relações de terceira no plano tonal da balada "*Bess, You is My Woman*", George e Ira Gershwin, 1935



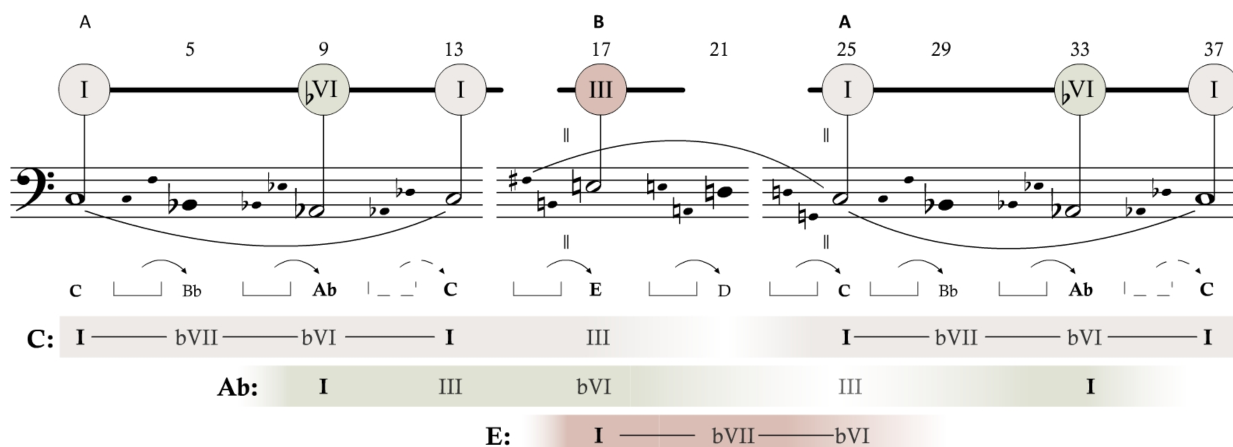
De 1939 data a canção "*All The Things You Are*" composta por Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, na qual vamos encontrar o "complexo Ab-C-E" ambientando versos chaves no formato AA'BA''. Este célebre e obrigatório caso será retomado mais adiante.

FIG. 6.44 - Relações de terceira no plano tonal da canção "*All The Things You Are*", Kern e Hammerstein II, 1939



De 1947 data a balada "*The Midnight Sun*" composta por Lionel Hampton e Sonny Burke que, posteriormente, em 1954, ganhou versos de Johnny Mercer e, consagrada como um grande sucesso, foi gravada por artistas como Carmen McRae, Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, George Shearing, Jack McDuff, Johnny Mercer, Julie London, Mel Torme, Sarah Vaughan, Woody Herman, etc. Na parte A da canção a relação de terça maior descendente ("*flatness*") entre **I→bVI→I** se destaca. Em contraste, na parte B se dá um deslocamento ("*sharpness*") para a área tonal localizada uma terça maior acima: a mediante (**III**).

FIG. 6.45 - Relações de terceira no plano tonal da balada "*The Midnight Sun*", Hampton e Burke, 1947



De 1953, a canção "*Baubles, Bangles & Beads*" creditada a Robert Wright e George Forrest foi composta para o musical "*Kismet*" e seus versos se apoiam nas harmonias do ciclo **Ab:→C:→E:→Ab:** (FIG. 6.46). Numa prática mais ou menos recorrente no esquema "*Tin Pan Alley*", as canções do musical "*Kismet*" são adaptações ou paráfrases de obras do repertório erudito e, como se sabe, "*Baubles, Bangles & Beads*" é uma recriação da melodia do segundo tema (a partir do compasso 29, *meno mosso*) do *Scherzo* do *Quarteto de cordas* n.2 em Ré-maior do compositor russo Alexander Borodin (1833-1887). Assim, *originalmente*, a canção foi escrita em compasso ternário, mas, convertida em um quatro por quatro *moderato*, consagrou-se como um número *popular-jazzistico* que, com sua avançada harmonia, vem desafiando diversos artistas, inclusive brasileiros, como Tom Jobim (que gravou a canção com Frank Sinatra em 1967), Eumir Deodato (que gravou "*Baubles...*" no álbum "*Prelude*" de 1972) e Eliane Elias.

FIG. 6.46 - Relações de terceira no plano tonal da canção "*Baubles, Bangles & Beads*", Wright e Forrest, 1953

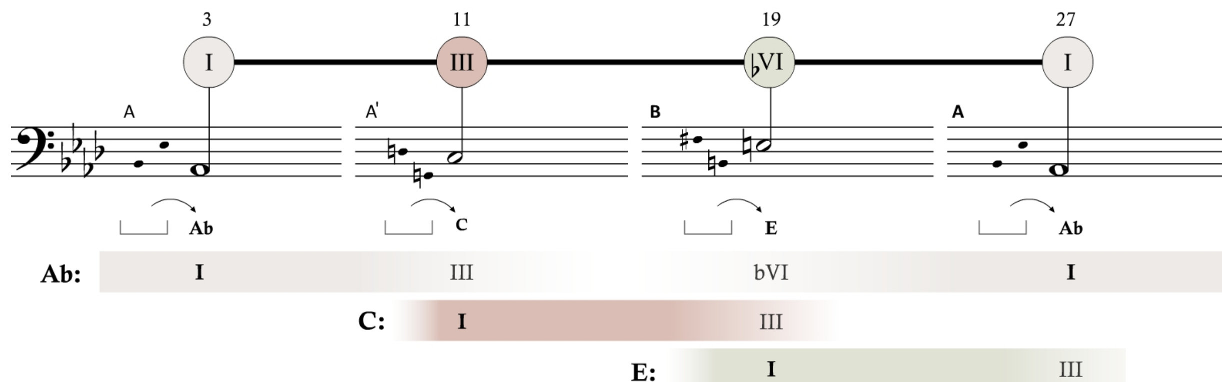
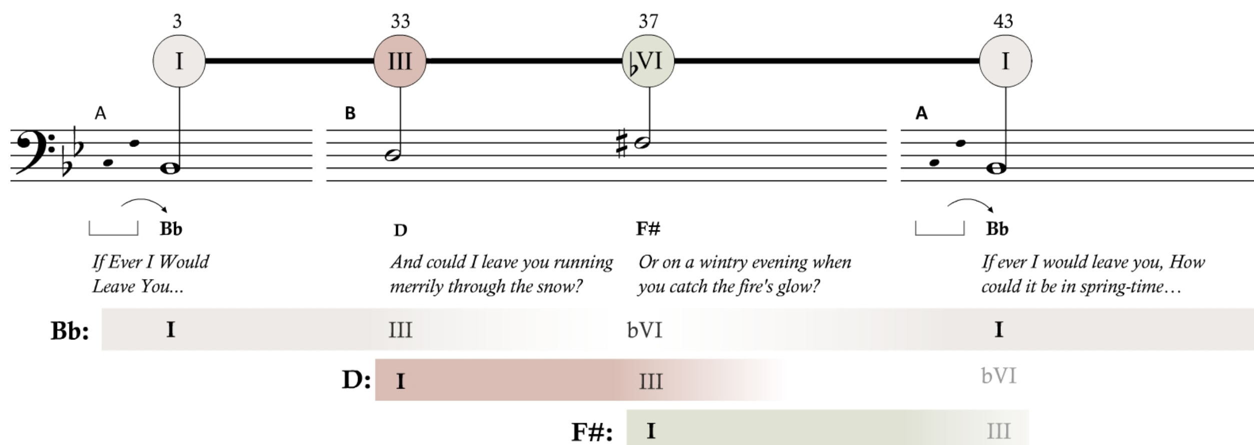


FIG. 6.47 - Relações de terceira no plano tonal da canção "*If Ever I Would Leave You*", Lerner e Loewe , 1960



De 1960 data "*If Ever I Would Leave You*" composição de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe para o musical "*Camelot*". A canção se inicia em **Bb:** e, logo adiante, as harmonias do ciclo **Bb:→D:→F#:** ambientam uma série de expressivas perguntas retóricas. O verso "*And could I leave you running merrily through the snow*?" apresenta-se em **D:**. Em seguida, o verso "*Or on a wintry evening when you catch the fire's glow*?" apresenta-se em **F#:**. Surge o verso "*If ever I would leave you, How could it be in spring-time…*" e a canção retoma o tom principal: **Bb:**.

Outras referências: Julien (2003, p. 175-189) traz uma discussão sobre o ciclo **A→Db→F** na composição "*El Toro*" escrita por Wayne Shorter em 1961. A composição "*Shades of Light*" de 1969 do flautista norte-americano Hubert Laws faz uso do ciclo **Ab→E→C** (versos 3 e 4). Em seu estudo sobre as "concepções estilísticas" do guitarrista e compositor Hélio Delmiro (1947-), Mangueira (2006, p. 72-76) comenta os *ciclos de terças maiores* nas seguintes composições: "Esperando" (1980), "Lago's" (1999) e "Alabastro" (2004). Em seu estudo sobre "a música e o violão" de Dori Caymmi (1943-), Smarçaro (2006, p. 125-126 e 181) destaca o uso deste dispositivo no plano tonal do refrão que aparece nas composições "*Obsession*" (1988) e "*Amazon River*" (1991), cf. FIG. 8.12. (As datas correspondem ao lançamento em disco e não necessariamente ao ano de composição).

* * *

[33]NOTAS SOBRE "*GIANT STEPS*". Como se sabe, o prestígio de "*Giant Steps*" (1959) na cultura jazzística é enorme, de onde o *ciclo de terças maiores* (e/ou assuntos correlacionados) ser conhecido na *jazz theory* por termos como: "*Coltrane matrix*", "*Coltrane cycle*", "*progressão giant*", etc. Para análises, estudos e contextualização de *Giant Steps* ver: Adler (s.d.), Ake (2002, p. 129-134), Arau (2008, p. 3), Bair (2003), Bellest e Malson (1989, p. 112-114), Berliner (1994, p. 80; 232-233), Berton (2005, p. 135; 154-161), Capuzzo (2006, p. 11-14), Coker, Knapp, e Vincent (1997, p. 25-28), Collura (2005), Demsey (1996), Freitas (1995, p. 150-152), Herrera (1995b, p. 117-121), Jaffe (1996, p. 167-169), Kahn (2007a, p. 62), Kernfeld (2008), La Verne (1996), Levine (1995, p. 351-370), Liebman (2001, p. 20), Mangueira (2006, p. 69-72), Martin (1996, p. 10-13), Modirzadeh (2001), Nettles e Graf (1997, p. 163-165), Porter (1999, p. 145-158), Russel (2001, p. 95-99), Strunk (2008) e Weiskopf e Ricker (1991).

O álbum "*Giant Steps*" representa a culminação do interesse de Coltrane pelas harmonias do *ciclo de terças* (PORTER, 1999, p. 145) e, com isso, vários *ciclos* aparecem em suas faixas. Como se observa na FIG. 6.15, os primeiros 4 compassos de "*Countdown*" refazem, no mesmo tom, o célebre ciclo da seção B do *standard* "*Have you met Miss Jones*?" (FIG. 6.14d) e o próprio Coltrane, numa seção de gravação do álbum, teria mencionado literalmente a conexão de "*Giant Steps*" com "*Miss Jones*" (idem). Durante os anos de 1950 e 1960, Coltrane explorou os *ciclos de terceira* em outros trabalhos (cf. BAIR, 2003, p. 3-5), tais como: "*Fifth House*" (1959); "*Exotica*" (baseada na canção "*I Can't Get Started*" de Vernon Duke e Ira Gershwin, de 1936); "*Satellite*" (uma recriação de "*How High the Moon*", canção de Nancy Hamilton e Morgan Lewis, de 1940) e "*26-2*" (baseada em "*Confirmation*" de Charlie Parker).

As *progressões coltrane* também aparecem em arranjos para *standards.* Um caso é "*But not for me"* de George Gershwin, canção arranjada por Coltrane para o álbum "*My Favorite Things*" de 1960 (cf. STRUNK, 2008). Outro caso é "*Body in Soul*" (canção de 1947 composta por Edward Heyman, Robert Sour, Frank Eyton e Johnny Green). Algumas dessas composições e/ou arranjos de Coltrane aparecem transcritas e analisadas em Levine (1995, p. 361-365 e 378-379).

Segundo os estudos de Bair (2003), Porter (1999, p. 149) e Jaffe (1996, p. 163), David Demsey (1996) demonstrou convincentemente que o contorno melódico dos compassos 8 a 13 de "*Giant Steps*" (tema que ao todo tem apenas 16 compassos) deriva-se de um padrão encontrado no, já mencionado, "*Thesaurus of scales and melodic patterns*" de Nicolas Slonimsky (1894-1995). O "*Thesaurus...*", uma pesquisa de materiais melódicos inserida no contexto da *nova música erudita*, foi publicado em 1947 e tornou-se um livro de grande circulação no meio jazzístico em meados dos anos de 1950 (cf. PORTER, 1999, p.149). Slonimsky usa o termo "*ditone progressions*" (*ditones* são intervalos de dois tons, i.e., *terça maior*) e a frase análoga a de Coltrane, como mostra a FIG. 6.48, aparece no "*Thesaurus...*" no topo da página 40, "*Pattern* nº 286" (SLONIMSKY, 1975, p. 40), começando com a nota **dó** (enquanto que a melodia de Coltrane se inicia com a nota **sol**). A conexão melódico-harmônica com a "*progressão Giant Steps*" aparece na página *vi* do "*Thesaurus...*" (*Pattern* nº 646) em um momento em que Slonimsky, retomando ensinamentos de Korsakov, comenta como harmonizar seus intricados padrões melódicos.

FIG. 6.48 - Padrões do "*Thesaurus...*" de Slonimsky encontrados no "*Giant Steps*" de Coltrane

A questão *plágio e autoria* – a problemática do "nada é de ninguém, o pensamento não tem nome, as palavras [e os acordes] não têm dono" (SCHNEIDER, 1990), sofisticada em todos os âmbitos da cultura – aqui deve levar em conta o entendimento que a *jazz culture* tem da temática. Como referência daquilo que, neste caso, se entende por *jazz* (termo também muito aberto), podemos rememorar o entorno da produção dos álbuns "*Kind of Blue*" de Miles Davis (lançado em 1959) e "*Giant Steps*" (gravado em 1959) nos quais a contribuição de Coltrane é reconhecidamente determinante (cf. KAHN, 2007a, 2007b; PORTER, 1999).

No *jazz*, como é notório, o contorno melódico, harmônico e formal de um "tema" é uma espécie de estopim, e não a criação final dada como pronta. A criação autoral no *jazz* freqüentemente começa quando o "tema" (comumente alheio) termina. (*Tema* no sentido de *proposição*, de *tópico*, *assunto* ou *argumento* a ser desenvolvido, um ponto de partida para o exercício criativo, como o "*tema*" dado para um exercício de redação). Assim, o âmbito da "invenção", da "originalidade", da "autoria", etc., encampa grandezas de "comportamento", "atitude", "ação" ou "laboração". Confundir essas instâncias (obra e processo) pode nos levar àquilo que já foi chamado de "falha crônica em tratar do que está realmente em jogo na composição musical" (McCLARY e WALSER apud SCHUKER, 1999, p. 197).

No álbum "*Giant Steps*", um caso emblemático é "*Countdown*" (comentada adiante). Uma re-composição do *standard* "*Tune-up*", que na gravação se inicia diretamente com a seção de *improviso*, e o que poderia ser chamado de *tema*, só aparece nos momentos finais da faixa. Se sabe que a história do *Jazz* está fincada na prática da *criação improvisada* sobre *temas, motivos, frases, padrões e harmonias* pré-existentes. Ainda mais aqui, para este grupo particular de jazzistas nesta fase dos finais dos anos de 1950,

> as *compartimentações* da tradição *tonal* também se diluem [...]: a questão da autoria desaparece, pois algumas faixas [...] não são propriamente *composições*, trata-se de uma música que resulta de uma interação entre os músicos que, simultaneamente se ouvem, compõe e interpretam numa espécie de prática musical em que até essa segmentação ocidental tão especializada das funções musicais – compositor, arranjador, intérprete, ouvinte – está deslocada (FREITAS, 2008, p. 263).

* * *

[34] REFERÊNCIAS DO EMPREGO DO CICLO DE TERÇAS MAIORES NO REPERTÓRIO DE CONCERTO. Outros *passos* harmônicos de *longo alcance* que se apoiam nesses acordes, regiões ou tonalidades do *ciclo de terças maiores* podem ser estudados em obras dos "*giants*" da música romântica e pós-romântica européia. Algumas referências são:

FIG. 6.49 - Referências do emprego do ciclo de terças maiores no repertório europeu

1790 Mozart	(Como mencionado) Bribitzer-Stull (2006a, p. 174-175) destaca *associações* entre "*estabilidade*", "*pulsões negativas*" e "*pulsões excitantes*" e, respectivamente, os lugares do ciclo **C→Ab→E** que se dão no trecho dos compassos 1 a 576 do final do II ato da ópera "*Così fan Tutte*" de Mozart.

1800-01 Beethoven	Schenker (1956, p. 53) comenta o ciclo **Bb→Gb [F#]→D→Bb** no trecho dos compassos 1 a 54 do segundo movimento *(Adagio molto espressivo)* da *Sonata para violino n. 5,* Op. 24 ("Primavera") de Beethoven. (Cf. *Chapter* 26, *Equal subdivisions of the octave* em CUTLER, 2008).
1804-05 Beethoven	Aldwell e Schachter (1989, p. 571) comentam um "famoso exemplo". O estirado ciclo "**Abm**"**→E→Cm:** que ouvimos na seção de *desenvolvimento* (compassos 63 a 83) do primeiro movimento da "*Apassionata*", *Sonata para piano* n. 23, op. 57, de Beethoven. Essa e outras ocorrências do *ciclo de terças maiores* na música de Beethoven são comentadas em Bribitzer-Stull (2006a, p. 180-186), Krebs (1980, p. 28-29) e Proctor (1978, p. 170-179).
1822 Schubert	Conforme Taruskin (1996, p. 263), "certamente a composição de Schubert mais repleta de relações de terceira" é a *Fantasie em Dó-maior* ("*Wanderer Fantasie*"), op. 15, D. 760. Essa *Fantasia do viajante* – "que pode ser a mais antiga obra a utilizar um completo *ciclo de terças de uma única espécie* como esquema tonal que engloba todos os movimentos de um trabalho de larga escala" (idem) – possui 4 movimentos, *Allegro, Adagio, Presto, Allegro* (no interior dos quais diversas relações de terceira são exploradas) que, *grosso modo*, seguem o respectivo esquema tonal **C→E→Ab→C:**.Na presente listagem são referenciados apenas algumas das obras localizadas e comentadas por Taruskin. O amplo mapeamento do emprego dos *ciclos de terceiras* realizado por esse autor encontra-se publicado em Taruskin (1985; 1996). Cf. Kinderman e Krebs (1996, p. 17-33).
1825-6 Schubert	Os compassos 413 a 429 do primeiro movimento (*Allegro molto moderato*) do *Quarteto de cordas* em Sol-maior, D. 887 de Schubert percorrem o ciclo **G→Eb→B,** conforme mostram Aldwell e Schachter (1989, p. 543-545) e Cutler (2008, *Chapter* 26, *Equal subdivisions of the octave*). Para outras ocorrências em Schubert ver Kopp (2002, p. 218-221).
1826 Liszt	Os compassos finais do *Étude de concert* n. 3 de Liszt percorrem o ciclo **Db→Bbb→F**, conforme mostra a análise de Taruskin (1996, p. 263-264). Liszt que, "de todos os compositores do século XIX [...] foi um dos mais fascinados pelas relações de terceira e o que mais contribuiu para sua sistematização utilizando-as como fundamento de sua própria prática harmônica" (TARUSKIN, 1996, p. 263), possui diversas obras que se tornaram *modelos* do uso artístico destas relações.
1835-37 Chopin	Schenker (1956, p. 53) mostra o ciclo **C→Ab→E→C** no trecho dos compassos 40 a 50 do *Étude* Op. 25, No. 11 de Chopin.
1837-42 Glinka	Conforme Taruskin (1996, p. 261-262), os compassos 350 a 353 da *Abertura* da ópera "*Ruslan and Lyudmila*" de Mikhail Glinka introduzem a progressão cíclica por terceiras maiores **D→Bb→F#→ D** na música sinfônica Russa. Combinando a rotação por terceiras com o movimento por tons inteiros (no baixo), esta passagem (FIG. 6.49a), segundo Taruskin, se converteria em um *protótipo* da música *tipicamente russa* e seria muitíssimo imitada pelos compositores de tendência romântico-nacionalista daquele país. A melodia deste fragmento de Glinka mostra que, combinadas em forma escalar, as notas destas três tríades (ou tétrades com sétima maior) **I↔bVI↔III** formam aquela generosa coleção simétrica que Menezes (2002, p. 88) e Pousseur (2009, p. 213-218 e 275) chamam de "Modo-de-Liszt" (ou "Modo húngaro") e a *jazz theory*, por vezes, chama de "Escala Aumentada" (ARAU, 2008). Como foi mencionado anteriormente, Javier (2009, p. 6), Salzer e Shachter (1999, p. 182, 187-188) e Taruskin (1985, p. 84-85) comentam o precedente incomum da passagem por "tons inteiros descendentes no baixo" que ouvimos nos oito compassos iniciais do *Sanctus* da *Missa em Mib-maior*, n.6, D.950 que Schubert iniciou em 1828 (a primeira publicação data de 1865). Em Schubert o ciclo conta com um acorde maior e os demais são "surpeendentemente" menores, e o movimento por tons inteiros descendentes também resulta do acréscimo de "notas de passagem", no caso, ao ciclo: **Eb→Cbm(=Bm)→Gm→Ebm**.

FIG. 6.49a - Combinação da rotação por terceiras maiores com o movimento por tons inteiros, Glinka, 1837-42

Abertura de *Ruslan and Lyudmila* de Glinka (TARUSKIN, 1996, p262)

350 — *Modo-de-Liszt* — 352

ff — *Tons inteiros*

D — D/C — Bb — Bb/Ab — F# — F#/E — D

D: I (V/IV) ♭VI III (V/VIm) I

Bb: I (V/IV) ♭VI III

F#: I (V/IV) ♭VI

Dominante secundária de **G** e logo de **Gm** como preparação para **Bb,** a relativa maior de **Gm**

Dominante secundária de **Eb** ou **Ebm** como preparação para **Gb (=F#)** a relativa maior de **Ebm**

Dominante secundária de **Bm** como preparação para **D**, a relativa maior de **Bm**

A coleção simétrica chamada Modo-de-Liszt e alguns de seus acordes

♯5

I	III	♭VI
D	F#	Bb
Dm	F#m	Bbm
D(#5)	F#(#5)	Bb(#5)
D7M	F#7M	Bb7M
D7M(#5)	F#7M(#5)	Bb7M(#5)
Dm(#7)	F#m(#7)	Bbm(#7)
Bbm/D	Dm/F#	F#m/Bb

1838 Schumann	Salzer e Shachter (1999, p. 190-191) comentam o ciclo **Bb→D→F#** contribuindo para desanuviar a "nuvem contrapontística" de uma "estranha passagem" (VERMES, 2007, p. 154) da *Kreisleriana*, Op 16, n. 2 publicada por Schumann em 1838 (revisada em 1850).
1838-39 Chopin	Conforme a análise de Lerdahl (2001, p. 89-104), o *plano tonal* que sustenta o *Prélude* em Mi-maior, op. 28, n. 9 de Chopin percorre o "caminho" **E→C→Ab→E**. "Um trajeto que divide a oitava em intervalos iguais (nesse caso, terças maiores), uma técnica comum no século XIX da qual Chopin foi um pioneiro" (LERDAHL, 2001, p. 91).
1845-6 Chopin	O ciclo **Ab→C→E** aparece na *Polonaise-Fantaisie* em Láb-maior, op. 61 de Chopin, como mostra a (já mencionada) análise de Rosen (2000, p. 358). Cf. Taruskin (1985, p. 95).
1848 Liszt	O ciclo **F#→D→Bb** aparece no I movimento do *Concerto para piano* nº 1, em Mib-maior de Liszt conforme mostra Taruskin (1996, p. 263-264).
1845–9 Liszt	Bass (1996, p. 272) e Taruskin (1985, p. 91) comentam o ciclo **Db→Bbb→F→Db** na conclusão opcional para o terceiro dos *Trois [grandes] études de concert*, "*Un sospiro*", em um construto similar ao que se observa no fragmento supracitado de Glinka.

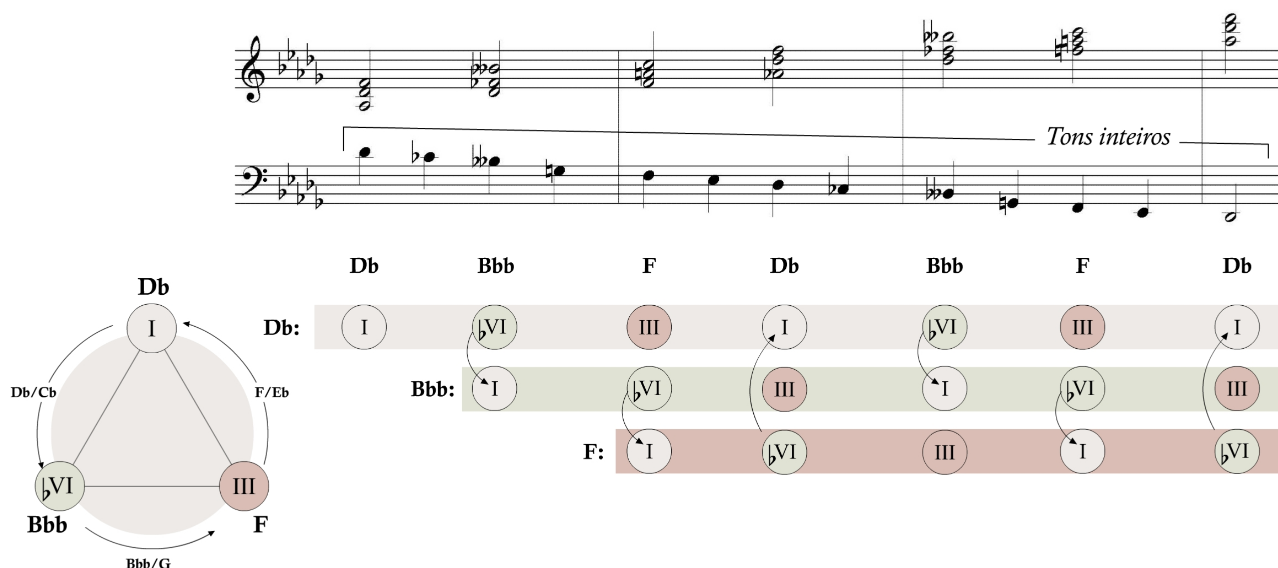


FIG. 6.49b - Combinação da rotação por terceiras maiores com o movimento por tons inteiros, Liszt, 1845–9

1853-4 Liszt	O ciclo **Ab**$^{(\#5)}$**→E**$^{(\#5)}$**→C**$^{(\#5)}$ aparece nos inícios da "*Eine Faust-Symphonie*" de Liszt conforme mostram as análises de Morgan (1976, p. 60-61) e Todd (1988, p. 111-112). Cohn (2000, p. 99-100) comenta o ciclo **E→C→Ab** que ocorre perto do final da exposição do primeiro movimento (compassos 305 a 311) dessa mesma obra. (Cf. MENEZES, 2002, p. 87). Cinnamon (1986, p. 12) mostra o plano tonal dos compassos 1 a 424 (introdução, exposição, desenvolvimento e início da recapitulação) do primeiro movimento da "*Eine Faust-Symphonie*" como um longo ciclo **Ab→C→E→Ab→C**.
1862-76 Brahms	Os quatro movimentos da *Primeira Sinfonia* em Dó-menor, op. 68 de Brahms apresentam um plano tonal que, em larga escala, se apóia em um ciclo terceiras maiores: I - *Un poco sostenuto. Allegro* (em **Cm:**); II **-** *Andante sostenuto* (em **E:**); III **-** *Un poco Allegretto e grazioso* (em **Ab:**); e IV **-** *Adagio* (em **Cm:**), *Più Andante. Allegro non troppo, ma con brio* (em **C:**). Outras ocorrências em Brahms são analisadas em Bribitzer-Stull (2006a).
1868 Korsakov	As relações simétricas de terceira aparecem na *Sinfonia* n. 2 ("Antar"), op. 9 de Rimsky-Korsakov antecipando, na produção artística, a normalização teórica (já mencionada) que Korsakov iria apresentar em 1884-5 em seu *Tratado de harmonia* (TARUSKIN, 1996, p. 302-306; SCHUSTER-CRAIG, 1999).
1870 Wagner	Harrison (1994, p. 318-319) comenta a análise que Karg-Elert propõem para o ciclo **Ab→E→C→G#→E** que sustenta os lugares principais do *episódio* conhecido como "acordes do sono", ou "harmonias do sono", que ouvimos quando Wotan beija carinhosamente Brünnhilde, despedindo-se da mais amada de suas filhas no ato 3, cena 3 da ópera "*Die Walküre*" concluída por Wagner em 1870 (cf. KARG-ELERT, 2007, p. 280). Este *episódio* é analisado também por Salzer e Shachter (1999, p. 185-188).

FIG. 6.49c - O ciclo **Ab→E→C→G#→E** no *episódio* “acordes do sono” da ópera “*Die Walküre*” de Wagner, 1870

1876 Dvořák	Cutler (2008, *Chapter* 26, *Equal subdivisions of the octave*) exemplifica o ciclo **Eb →B→G→Eb**… com o trecho dos compassos 543 a 547 do primeiro movimento (*Allegro agitato*) do *Concerto para Piano*, op. 33 de Dvořák.
1879 Brahms	Karg-Elert (2007, p. 14) comenta o ciclo **Eb→G→B** que ocorre a partir do compasso 341 da *Rhapsodie,* op. 79, n. 2 de Brahms
1883-4 Brahms	A “transição” (compassos 15 a 31) para o “tema secundário” que se apresenta em Lá maior (região da mediante) na *Terceira Sinfonia* em Fá-maior, op. 90 de Brahms, percorre o ciclo **F→Db→A** conforme mostra Schoenberg (2004, p. 162-163).
1884-7 Bruckner	Javier (2009, p. 300-324) mostra o franco emprego de *ciclos de terceira* na *Oitava Sinfonia* (WAB, 108) de Anton Bruckner.
1887 Brahms	Cutler (2008, *Chapter* 26, *Equal subdivisions of the octave*) exemplifica o ciclo **Ab**→Abm→**E**→Em→**C**→Cm→**Ab**… com o trecho dos compassos 270 a 278 do primeiro movimento (*Allegro*) do *Concerto para Violino e Cello*, op. 102 de Brahms.
1888 Wolf	Schenker (1956, p. 53) mostra o ciclo **D→F# [Gb]→Bb→D** na canção “*Das Ständchen*” (*A serenata*) de Hugo Wolf.
1889 Wolf	O ciclo **Bb→D→Gb** percorre a canção “*In dem Schatten meiner Locken*” de Hugo Wolf, conforme mostra a análise de Ottman (2000, p. 341-342). Cf. Kopp (2002, p. 230-234).
1910 Debussy	A peça para piano “*La cathédrale engloutie*” (*Préludes,* n. 10, livro 1) de Debussy apresenta um plano tonal que, em larga escala, se apóia sobre o ciclo **E→C→Ab (**com uma transição **B→Eb→G**) como mostra a análise de Brinkman (2008).
1922 Prokofiev	Gollin (2000, p. 38-42) destaca a “não suavização” do ciclo **Eb→B→G** que ouvimos nos compassos 6 a 8 da “*March from The Love for Three Oranges*” publicada em 1922 pelo compositor e pianista russo Sergey Prokofiev (1891-1953).

[35] A partir de Levine (1995, p. 353).

* * *

[36] A partir de Guest (2006a, p. 110).

* * *

[37] Uma das questões que se apresentam na análise harmônica de "*Tune-up*" e "*Countdown*" diz respeito ao estabelecimento do *tom principal* destas composições. O primeiro verso repousa em **D:**, o segundo em **C:** e, no terceiro e quarto versos, a principal área tonal é a região de **Bb**:. Com isso (dos quatro versos, dois, incluindo o *último*, estão na região de **Bb**:), algumas partituras e análises adotam a tonalidade de Sib-maior. Contudo, o reconhecimento da seqüência **I7M→bVII7M→bVI7M** indica que o tom é Ré-maior. Interpretação que se reforça em virtude da forma da composição – 16 compassos em *ritornelo* contínuo em ambos os casos. Um plano sem tréguas que permite notar que o lugar de chegada do último verso (**Bb:**) não é necessariamente um **I** grau (a música não conclui *terminantemente* aqui).

A principal dificuldade – em termos de "monotonalidade" – para a aceitação da tonalidade Sib-maior como tom principal é o estabelecimento do vínculo funcional entre **Bb:** e a área tonal de **C:** que ambienta o segundo verso (é claro, uma saída simples é recorrer ao expediente coringa da "modulação"). A vantagem da adoção de Ré-maior como **I** grau, como se observa, é a de que nesse tom todos acordes tem lugar/função, reiterando um plano tonal consideravelmente recorrente nessa cultura (o supramencionado estereótipo **I7M→bVII7M→bVI7M**). Curiosamente, possivelmente em virtude do prestígio *avant-garde* do meio de preparação que se comenta aqui (conhecido como "*Countdown formula*"), a questão do tom principal de *Countdown* é, *por vezes*, posta de lado.

* * *

[38] Na versão de "*Countdown*" que ouvimos no álbum "*Giant Steps*" o metrônomo marca aproximadamente 300 pulsos por minuto (PORTER, 1999, p. 147).

* * *

[39] ESTRATÉGIAS DE ESTIRAMENTO, RECOMBINAÇÕES E NEOLOGISMOS. As estratégias de *estiramento* (ou "expansão") não surgem do nada e não alcançam seus efeitos autonomamente. Antes atuam sobre soluções previamente expandidas que, em determinado contexto, já gozam de reconhecimento.

Expandir o expandido agrega sentidos de inovação, superação, originalidade e criatividade e, ao mesmo tempo, evidencia uma relação de *filiação*, *pertencimento* ou *cumplicidade* com uma linhagem artística e cultural. O gesto de *estiramento* ganha sentido em um *campo*, mas pode não fazer sentido em outro. Pode ser "coisa batida" para alguns e algo totalmente "novo" para outros. Esta ordem de *criatividade* na *cultura popular-jazzística* difere-se daquela outra (na qual "criar" significa fazer algo que *nunca ninguém ouviu antes*). Neste sentido, vale reler a citada ponderação de um autor representativo do campo da *jazz theory*: "originalidade tem muito mais a ver com trazer nova vida para coisas comuns através de combinações ou perspectivas novas do que inventar alguma coisa que nunca existiu antes" (DOBBINS, 1994, p. 126).

No caso em questão, vale notar: o *ciclo de terças maiores* é uma confluência de patrimônios arraigados, o **bVI** está solidamente repertoriado na cultura do *empréstimo modal* e o **III** na cultura da *mediante*. O valor de "intensidade" expressiva associada a "*Countdown formula*" conta com a força do atrito resultante da concomitância de símbolos da *tradição* (as progressões em quintas) e emblemas contemporâneos da *inovação* (os *passos* de terceira), etc. A "originalidade" resulta da imbricação intencional e seletiva de grandezas pré-maturadas. Nesta *cultura* (e não somente nela), a criação, a teoria, a análise e a crítica, são *tarefas* que dependem de *história* e *repertório*, posto que os *porquês* de uma música não se encerram nela mesma, não nascem e morrem com ela, antes se encontram em inúmeras outras músicas.

Para refinar este aparte, com a ajuda do estudo de Alves (1990), vale mencionar algo das estratégias dos *neologismos*, i.e., explorar um pouco mais a *analogia* entre o emprego de palavras novas,

derivadas ou formadas de outras já existentes, a atribuição de novos sentidos a palavras já existentes e o emprego criativo do *léxico* da harmonia tonal. Numa livre paráfrase ao texto de Alves podemos considerar que: a arte da combinação das notas e acordes *está viva e em constante movimento*, incorporando e registrando novos sons, dando novos usos e sentidos aos sons que já existem e esquecendo outros. O *léxico* da harmonia tonal (i.e., o acervo de notas, acordes e suas seqüências, regiões e tonalidades, planos tonais pré-combinados, etc., por analogia com o *léxico* da língua) *não é homogêneo*, usamos acordes e acordos (i.e., combinações convencionadas) antigos e novos e, ao estudá-los lidamos não só com *construtos abstratos de alturas puras*, mas também com *os sentidos em transformação* que essas alturas adquirem na vida *fora da música* (na sociedade, na cultura, nos contextos, etc.).

Como "*falantes* e *ouvintes*" da harmonia tonal (ainda parafraseando Alves) podemos ter a impressão de que ela *é estática*. E vários fatores conspiram para esta *impressão de imobilidade* e *homogeneidade*: a forma escrita (cifras, partituras, análises, críticas, tratados, e também registros em gravações, vídeo-aulas, etc.), o conservantismo da harmonia de escola, a incapacidade de nos lembrarmos como montávamos um **V7** trinta anos atrás, etc. Mas tudo vai mudando: a *forma e o valor* (a *morfologia* e o *léxico*), a *ordem das coisas* no enunciado (a *sintaxe*, as seqüências, os empilhamentos, os dobramentos, as inversões), a natureza e as condições de emprego. Assim aparecem *novas construções* e outras *unidades* e *maneiras de dizer* diminuem de freqüência e caem no esquecimento. *Inovação*, *adoção* e *mudança* confundem-se: quando tomamos consciência da *inovação* (quando alcançamos uma normalização teórica ou um determinado acorde novo se torna *usual*) ela já foi *adotada*, já ocorreu a *mudança*. A harmonia se vale de novos significados para o que já existe, o *acordo* novo se forma através de mecanismos da própria harmonia (potência do sistema tonal e sua tradição), e/ou por empréstimos de mecanismos extra-musicais (comportamentos, atitudes, etc.) e/ou por processos musicais locais. A *renovação lexical* passa por momentos diversos e interdependentes,

> Não basta a criação do neologismo para que ele se torne membro integrante do acervo lexical [...]. É [...] a comunidade lingüística, pelo uso do elemento neológico ou pela sua não difusão, que decide sobre a integração dessa nova formação ao idioma (ALVES, 1990, p. 84).

Então, pondera Alves, "o instante mesmo da criação relaciona-se com o momento da pós-criação" (a recepção, o julgamento, a aceitação, a sua inserção em um gênero ou estilo), "que relaciona-se com o momento de sua desneologização" (quando o acordo é apreendido e registrado a ponto de se tornar disponível para pelo menos um grupo de iniciados). À medida que seu uso aumenta, o acordo vai perdendo a consistência de fato neológico, o que diminui seu impacto de novidade lexical.

No campo da análise crítica da música popular é particularmente útil a noção que Alves trata como "neologismo diafásico": um acordo que já se "esgotou" em um universo ganha impacto de novidade noutro universo. Dado a enorme co-ocorrência de universos tonais distintos, sobretudo nas sociedades heterogêneas industriais e pós-industriais (diversas rendas, etnias, religiosidades, seqüelas da colonização, etc.), um acordo musical de uma época e/ou lugar (onde surgiu no passado como um neologismo específico, mas que naquele mundo já integra a norma), pode ser adotado noutro universo onde é assumido, justamente por sua função neológica, para demarcar um novo recorte. Desconsiderar este aspecto diafásico – julgar a música de uns tomando por base o trajeto histórico-temporal de outros – pode efetivamente gerar juízos viciados que mais confundem do que contribuem.

* * *

[40] A partir de Porter (1999, p. 147) e Levine (1995, p. 360).

* * *

[41] A COMPREENSÃO POÉTICO-FILOSÓFICA GOETHIANA DO IDEAL DE "MONOTONALIDADE". Estes versos em epígrafe são citados em Schuback (1999, p. 23) num estudo que reúne diversos *fragmentos* de Goethe que são contributivos para a compreensão poético-filosófica do ideal de "monotonalidade" – "qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade [...] há somente uma tonalidade em uma peça [...]" (SCHOENBERG, 2004, p. 37). A leitura de alguns desses *fragmentos* pré-românticos é especialmente oportuna quando se repassa a defesa deste princípio de "unidade harmônica" em situações em que a "tonalidade está muito expandida" (SCHOENBERG, 2004, p. 129) e os nexos entre os *lugares de chegada* não são nada "naturais" como é o caso destas *correspondências entre áreas tonais distanciadas por trítono*.

> A natureza transpõe os limites que ela mesma constituiu, mas com isso alcança uma outra plenitude. (História do meu estudo de botânica). [...] O menor produto da natureza carrega em si o âmbito de sua plenitude. Preciso apenas ter olhos para ver e assim poder descobrir as relações, pois tenho certeza de que no interior de um pequeno círculo está encerrada toda uma verdadeira existência. (Carta a Duquesa Louise, 23 de dezembro de 1786). (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 23).
>
> Embora apareça de modo tão múltiplo e diverso, a natureza é sempre una, sempre uma unidade de forma, mesmo se manifestando em partes, nas quais tudo deve servir como sustentação desse uno, encontrando aí a sua coesão. (Carta a Riemer, 19 de março de 1807). (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 17).
>
> Na vida da natureza nada acontece que não esteja numa ligação com o todo. Se para nós as experiências aparecem de forma isolada, se apenas conseguimos empreender experimentos e ensaios com fatos isolados, isso não significa, porém, que os fatos (da natureza) sejam eles mesmos isolados. Isso só pode suscitar a seguinte pergunta: como encontrar a ligação entre esses fenômenos, entre esses dados? (O experimento como mediador de sujeito-objeto). (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 18).
>
> Pode-se dizer que todo fenômeno se encontra numa ligação infindável com outros fenômenos, da mesma maneira que se pode dizer que um ponto luminoso em livre suspensão emite seus raios em todas as direções. (O experimento como mediador de sujeito-objeto). (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 19).
>
> Em toda a natureza, não há nenhum produto, como se queira chamar, que não possua relação com outro produto [...]. (Carta a F. Preller, 4 de junho de 1826). (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 20).
>
> O que se forma imediatamente também se transforma. Se quisermos, de alguma maneira, alcançar uma visão viva da natureza, temos de nos manter também em movimento e no elã de transformação, seguindo o exemplo com o qual a natureza nos precede (Formação e transformação da natureza orgânica). (GOETHE apud SCHUBACK, 1999 p. 21).

Conforme referenciado no Capítulo 1, sobre os vínculos das concepções de Schoenberg com o *organicismo goethiano* ver Dudeque (2003, p. 43; 2005a, p. 160-161), Neff (1993) e Schuback (1999).

* * *

[42] Como referenciado anteriormente, as cifragens "**#IV**" e "**bV**" são utilizadas aqui a partir de autores como Aldwell e Schachter (1989, p. 570), Berry (2004b, p. 115) e Brown, Dempster e Headlam (1997).

* * *

[43] "Sexto círculo de quintas", pois de **C** até **F#** contam-se *seis quintas*: **C→G→D→A→E→B→F#**. E de **C** até **Gb** também: **C→F→Bb→Eb→Ab→Db→Gb**. Cf. Schoenberg (2001b, p. 228-232).

* * *

[44] Como vimos, a *distinção* entre tons enarmônicos (**F#** é diferente de **Gb**) é valorizada também por autores como Gottfried Weber e Max Reger. Com suas célebres *espirais* (FIG. 6.28), Gottfried Weber defendia que a *não-distinção* reduziria sensivelmente o "significado múltiplo" dos acordes. E Max Reger (como mostra a FIG. 3.5) no seu "*Beiträge zur Modulationslehre*", encontra trajetos que nos convencem de distinções enarmônicas extremas "modulando", p. ex., de Dó-maior para Si#-maior (REGER, 2007, p. 8) e de Lá#-menor para Sib-menor (REGER, 2007, p. 57).

* * *

[45] Importa observar que, em virtude da opção de tradução para a língua portuguesa, as "*abreviations*" da "*Chart of the regions*" (SCHOENBERG, 1983, p. 20 e 30) foram rearranjadas na edição brasileira (SCHOENBERG, 2004, p. 38-39 e 49). Por conta disso, passamos a lidar com um conjunto específico de cifras (abrasileiradas) que se diferencia sensivelmente das versões que, internacionalmente, optam por conservar as cifras originalmente publicadas por Schoenberg (em língua inglesa). Notando que as diferenças são mais acentuadas justamente quando lidamos com as "regiões distantes", na FIG. 6.16 (seguindo a edição brasileira) aquilo que originalmente em Schoenberg é: "**S/TM**" aparece como "**MS/T**"; "**♭mM**" aparece como "**Mm♭**"; e "**♭mvSM**" aparece como "**SMvm♭**". Na versão em língua *castelhana* (SCHOENBERG, 1990, p. 40-41 e 49), que opta pela não alteração das abreviaturas originais, a solução encontrada para a tradução da palavra "*flat*" foi mesmo o corriqueiro "bemol" (e não o termo "abaixada" empregado na edição

brasileira). Assim, p. ex., “**♭M**, *flat mediante major*” é traduzido como “**♭M**, *mediante bemol mayor*” e, na edição brasileira, temos “**M♭**, mediante maior abaixada”. Outra opção de versão para o português (Brasil) se vê em Corrêa (2006, p. 218-219) que opta por conservar as abreviaturas originais e também o termo “bemol”. Então, “**♭M**” é “mediante maior bemol”; “**♭MD**” é “dominante da mediante maior bemol”; etc. Algo da história do desenvolvimento desta nomenclatura (manuscritos de um “função construtiva da harmonia”, rascunhos de Schoenberg para o “quadro de regiões” datados de 1936, etc.) pode ser consultada em Schoenberg (2006, p. 207-225).

* * *

46 Casos similares de *ciclos de terça menor* – que, inevitavelmente, dão lugar para a aparição da *vizinhança de trítono* – são referenciados nas FIGURAS 6.39 e 6.41.

* * *

47 DA “VARIEDADE DESPROPORCIONADA”. A “rapidez” das harmonias (“muitas mudanças essenciais [...] ocorrem no espaço de um compasso”) é parte do problema artístico fundamental aqui: *a proporcionalidade entre unidade e variedade*. Tratando dos “fundamentos da composição...” como um todo (e não só da “harmonia”), Schoenberg observa: “a rapidez é um obstáculo à percepção de uma idéia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade” (1991, p. 47). A problematização dessas fragilidades – i.e., a *crítica técnica, objetivamente argumentada, localizada e medida na escrita,* apontando *processos de regressão* artístico-musicais tais como a *maquiagem* do “grau menor de variedade” com truques de *aparência complexa e misteriosa*; ou como o “obstáculo” para a “lógica e compreensibilidade”, etc. – *fundamenta* um sutil juízo de valor: o “muito rápido [...] é sempre conseqüência de uma variedade desproporcionada” (*idem*). (Cf. MEYER, 2000, p. 316-317).

* * *

48 DO DESVALOR DA REPETIÇÃO SIMPLES NO IDEÁRIO SCHOENBERGUIANO. UM PREÂMBULO AO TEMA DA REGRESSÃO DA AUDIÇÃO. Assim como a nota anterior (da “variedade desproporcionada”) e alguns dos próximos comentários (sobre as “trucagens simétricas”, sobre o “princípio da compreensibilidade”, sobre a “acomodação às demandas populares”, etc.), o presente adendo retoma questões do ideário crítico schoenberguiano que, em alguma medida, repercutem na crítica da música popular. Questões como: o sensacionalismo das *trocas rápidas* associadas a *variedade desmedida e superficial*. O efeito apelativo *das vizinhanças exageradamente expandidas* combinadas com o recurso *das repetições simples*. A colorística fácil das harmonias *difíceis* (em detrimento de um *processo de elaboração mais artístico* envolvendo parâmetros vários). As vertiginosas e anestésicas trucagens musicais que comprometem a “coerência” e a “inteligibilidade” e, conseqüentemente, *infantilizam* a *audição crítica* e *autônoma*, etc.

Estas e outras questões do programa schoenberguiano se tornaram sensíveis para os *estudos da música popular*, pois em alguma medida, são questões que dialogam com as contribuições do filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Adorno (1903-1969). Em destaque aqui, a conhecida noção adorniana de “fetichismo” (no caso, pode-se dizer, o reconhecimento de valores *transcendentes*, *superiores*, *inatingíveis*, que se manifestam nestas *áreas tonais recônditas* e misteriosamente *simétricas*, o culto das elevadas *harmonias inexplicáveis*, a admiração irrestrita pelo *extraordinariamente estirado*, a veneração dos *músicos-gênios* que as dominam, etc.) e seu *corolário*: a “regressão da audição” (cf. ADORNO, 1975, p. 173-199).

Entretanto, de modo mais geral, sabe-se que o aparato teórico, crítico e analítico de Schoenberg (cf. DUDEQUE, 2005a) tornou-se uma referência influente para a compreensão dos “fundamentos da composição musical” ocidental moderno-contemporânea numa perspectiva muito ampla. Nesta perspectiva, pode-se dizer que, pelo viés “erudito”, os critérios e procedimentos schoenberguianos ajudaram a refinar a competência apreciativa e o juízo valorativo da música de arte. E, pelo viés dos estudos do “popular”, em certa medida, numa espécie de repercussão imprevista, ajudaram também a precisar aquilo que, então, não se enquadra muito bem na esfera do “barroco, clássico e romântico”, do “europeu” e do “culto”, vale dizer: ajudaram na distinção do “nosso” em relação ao “deles”, do “misturado” em relação ao “não misturado”, do “autóctone” em contraste com o “alóctone”, do “pós-” em relação aos estilos de “antes”, etc.

Alguns dos *fundamentos* do programa schoenberguiano encontram-se no já mencionado ensaio-conferência “*Brahms the progressive*” (SCHOENBERG, 2005, p. 63-100). Este influente trabalho data de 1933 (ano do centenário do nascimento de Brahms e do cinqüentenário da morte de Wagner), foi reescrito em1947 (por ocasião do cinqüentenário da morte de Brahms) e nele, a querela do *progressivo* versus o *regressivo* é um mote central.

Tais termos, explica Schoenberg (2005, p. 64): referem-se a um cenário e época em que Wagner era admirado como o “progressista, o inovador” e Brahms era acusado como o “acadêmico, o clássico”. Ou seja, Brahms seria um reacionário, conservador, representaria *o retorno* aos estágios já percorridos no desenvolvimento da arte, e, com isso, um *retrocesso* na conquista da *autonomia* cultural e artística da estetizada nação alemã recém instituída. Vale notar: um texto representativo das repercussões desta querela Wagner *versus* Brahms no Brasil da primeira metade do século XX é o artigo “Reação contra Wagner” publicado em 1924 por Mario de Andrade (ANDRADE, 1963, p. 50-55).

Schoenberg retoma a discussão invertendo os valores: Brahms sim é o *progressivo*. E não o cultuado Wagner que, então, passa a ser acusado como o *regressivo.* E tal termo (“regressivo”) agora realça o desvalor estético dos *maneirismos* e *soluções apelativas* de Wagner. De Wagner (o compositor do fragmento de “*Lohengrin*” amostrado na FIG. 6.17) e da sua *escola*, i.e., os compositores igualmente “regressivos” que se deixaram levar pelo estilo bombástico “wagneriano” – termo que passou “a ser sinônimo de tudo o que é feito em grande escala e possui caráter épico pretensioso” (WHITHALL in MILLINGTON, 1995, p. 464) – e pela afetação das irresistíveis *belezas* das *seqüências*.

Segundo suas próprias palavras, Schoenberg não ficou imune aos efeitos da duradoura *endemia* wagneriana. No ensaio “*My evolution*”, de 1949, reconhecendo traços do *wagnerianismo* em sua obra de juventude, Schoenberg pondera: “Em minha *Verklärte Nacht* [*Noite Transfigurada*, op. 4, 1899] a construção temática é baseada, por um lado, nos conceitos wagnerianos de ‘modelo e seqüência’ sobre uma harmonia errante e, por outro lado, na ‘técnica de variação em desenvolvimento’ – assim como a chamo – de Brahms” (SCHOENBERG, 1952, p. 518). Em um artigo de 1931, “orgulhando-se” das “influências” que recebeu da “tradição”, Schoenberg elenca o que “aprendeu” com “os mestres” (i.e., os *grandes* compositores austro-germânicos Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Mahler, Strauss, Reger) declarando: com Wagner aprendi

> 1) o uso que se pode fazer dos temas segundo sua expressão, como também a concepção correta desses temas tendo em vista este uso. 2) o parentesco entre os sons e os acordes. 3) a possibilidade de conceber temas e motivos enquanto entidades autônomas, o que permite sua superposição dissonante em relação a certas harmonias (SCHOENBERG apud LEIBOWITZ, 1981, p. 42).

Em outro ensaio (o “Critérios para a apreciação do valor da música” de 1946), Schoenberg condena a “repetição que gira no vazio”, condena “o princípio da seqüência wagneriana como meio para garantir a unidade da forma extensa e recuperar o vínculo social perdido” (ALMEIDA, 2007, p. 172), dando *nomes* de personagens de vulto que se deixaram contaminar pelo *falso brilhantismo* das wagnerianas *repetições fáceis com harmonias difíceis*: “Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss, e até Debussy e Puccini” e “Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky” (SCHOENBERG, 2005, p. 163 e 165). Cf. Schoenberg (1991, p. 58).

Retomar este viés schoenberguiano permite observar o cenário, época e personagens a quem, nesta fase de formulação, estaria endereçada essa *crítica* aos *processos de regressão da audição:* a banalidade e a falta de profundidade de uma *música ligeira*, *coisificada*, *não artística*, *popular* e *popularesca* que, com seu efeito *soporífero* sobre a consciência individual e social estimula uma *compreensão facilitada*, um *deixar ouvir* que se apega aos sinais sonoro-musicais mais evidentes (melodia, ritmo, clímax dinâmicos, timbres atraentes, etc.) de um *ouvinte encantando*, *distraído*, de uma *audiência infantilizada, animalizada* (*bestializada*) e *incapacitada de reflexão crítica*, etc.

Então, em poucas palavras, entende-se que o “popular”, a “popularização” (no sentido de reversão da direção evolutiva), passa por Wagner: passa pelas soluções técnico-musicais *decadentes* dadas ao grande público pela desvirtualizadora e encantadora (arrebatadora, sedutora, enfeitiçante, persuasiva, dominadora, etc.) composição musical da *escola wagneriana*. Em seu controverso “A obra de arte do futuro” (WAGNER, 2003), é o próprio Wagner que “proclama a doutrina de uma arte do povo, uma arte que necessariamente atrairá as massas por ser uma expressão de seus próprios pensamentos, sentimentos ou aspirações” (STEIN apud MEYER, 2000, p. 280).

Percebe-se assim que a crítica ao *regressivo* esteve voltada, a princípio, para uma música que agora é genericamente dada como "erudita" (já que é música européia, *escrita em partitura* e *reproduzida ao vivo*, i.e., música anterior ao advento da "reprodutibilidade técnica" que triunfou nas sociedades industrializadas do século XX, etc.). As causas da afecção que corrói a *música de arte* estão nas suas próprias entranhas, estão ativas já há tempos quando, numa espécie de deslocamento que simplifica e ou oblitera bastante as coisas, essa *crítica* foi passando a ser compreendida como algo que se refere, quase que tão somente, ao *pitoresco* e *descomunal* universo da música popular urbana, industrializada e massificada.

Outros dois aspectos podem ser correlacionados aqui. Um é o fato de que, necessariamente "técnica" (i.e., depende da *examinação da escritura musical*), esta *perspectiva analítica* schoenberguiana pode perfeitamente não ser *necessaríssima* para os estudos que abordam a *música popular* "mais preocupados com as estruturas externas (processo social, classe, gênero feminino/masculino, divisões étnicas, mudanças históricas)", com as "mudanças na produção e no consumo da música" e com o "deslocamento do foco do texto para o leitor/espectador/ouvinte" (SHUKER, 1999, p. 118-119). Estudos que, com isso, abrem mão de inspecionar as "miudezas da poética musical" (*notas*, *acidentes ocorrentes*, *intervalos*, *escalas*, *montagens e configurações dos acordes, acréscimos e omissões de notas, condução das vozes*, combinações e distanciamentos das *regiões*, *planos tonais*, etc. – para citar apenas algo daquilo que cabe ao âmbito do presente estudo).

Outro aspecto é o fato de que a percepção de Schoenberg (de que ocorreu uma *regressão* na música de arte da Europa) foi diagnosticada com *metodologias* e *valores* do campo da *musicologia tradicional* ou *clássica*. Com isso, ao longo da segunda metade do século XX, suas teses não deixaram de ser afetadas pelas críticas que, de maneira geral, afetaram toda essa *musicologia* dita culta, eurocêntrica, positivista, etc. (cf. KERMAN, 1987). Uma *musicologia* que

> pode ser vagamente considerada como uma forma estruturalista de análise cultural, já que privilegia o texto enfatizando suas propriedades formais. Os musicólogos lidam com a música popular usando ferramentas convencionais de estudo das formas mais tradicionais ou clássicas: harmonia, melodia, compasso, ritmo e letra. Porém, essa preocupação com o texto foi criticada por sua falta de consideração com a música como fenômeno social. Na musicologia tradicional, a música tornou-se uma presença desencarnada, privada de qualquer referente social (SCHUKER, 1999, p. 118).

Mesmo assim – retomando a perspectiva de Giddens (1999, p. 281) de que, apesar do fato de que os *estruturalismos* sejam agora considerados como "tradições mortas do pensamento", eles nos transmitiram "posses intelectuais que ainda podemos utilizar. Pois, embora não hajam transformado nosso universo intelectual da maneira que pretendiam, chamaram nossa atenção para alguns problemas de considerável e duradoura importância" –, importa notar que o *ferramental crítico-musicológico schoenberguiano* ainda tem o seu lugar. Principalmente se estivermos interessados em aproximar *conceitos* (*ideologias*, *filosofias*, *visões de mundo*, etc. que por si só, de fato, não emitem sons musicais) e *escolhas*, materialidades e gestos, que efetivamente produzem as combinações sonoras que aprendemos a ouvir como música.

* * *

[49] TRUCAGENS SIMÉTRICAS E EXIBICIONISMOS HARMÔNICOS: OU O FÁCIL TOMADO COMO DIFÍCIL. Esta menção ao delicado equilíbrio entre "situações [de *harmonias*] complexas" e o emprego de "seqüências" (dispositivos de *composição* que operam com *repetições simples*) procura sintetizar algo da *crítica schoenberguiana* dirigida contra a *regressiva* "técnica de fazer histórias curtas ficarem longas" (ALMEIDA, 2007, p. 172) e, com isso, também contra o *uso fácil* (*exagerado*, *afetado*, *apelativo*) dos efeitos harmônicos colorísticos que se pode conseguir a partir destas trucagens simétricas.

Nessa *crítica*, em princípio, temos a seguinte proposição geral: *repetições*, se *criativas* (i.e., recolocam o mesmo, mas com *diferenças* engenhosas, *transformações* inteligentes, *evolutivas* e desafiadoras) são traços daquilo que é "progressivo". Mas "repetições simples de um padrão" (i.e., aquelas que não sofrem processos de *variações* ou *elaborações,* repetições baseadas no simples *copiar aqui e colar ali*, são banais e anestesiantes, são traços daquilo que é "regressivo" (cf. ALMEIDA, 2007, p. 171-173). No supracitado ensaio "*Critérios para a apreciação do valor da música", de* 1946, Schoenberg argumenta:

> A acomodação às demandas populares chegou a ser mais imperativa quando a evolução harmônica

> de Wagner se estendeu até a revolução da forma. Enquanto os compositores que lhe precederam [...] repetiam frases, motivos e outros componentes estruturais dos temas somente com formas variadas – principalmente através daquilo que chamo de variação progressiva – Wagner, para tornar mais memorizáveis os seus temas, empregou seqüências e semi-seqüencias, isto é, repetições sem variação, que não se diferenciam essencialmente de suas primeiras aparições, pois são tão somente segmentos transpostos exatamente para outros intervalos.
>
> O porquê do menor mérito de tal procedimento comparado com a variação é óbvio, pois a variação exige um esforço novo e especial. No entanto o dano causado por esse método inferior de construção a arte da composição foi considerável. Salvo raras exceções, todos os seguidores, e inclusive os oponentes de Wagner, se converteram em adidos desta técnica mais primitiva: Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss, e até Debussy e Puccini.
>
> [...] Infortunamente, muitos dos compositores atuais, em lugar de unir as idéias mediante variações progressivas – mostrando assim resultados derivados da idéia fundamental, dentro dos limites do pensamento humano e suas exigências lógicas –, produzem composições que alcançam dimensões cada vez maiores por conta das numerosas repetições de umas quantas frases sem variação
>
> E foi contra as seqüências da *Neudeutsche Schule* [“*Nova Escola Alemã*”] que, por aquele tempo, violentamente lutou a escola brahmsiana. Esta luta se baseava em um ponto de vista oposto: a repetição sem variações é coisa vulgar! De fato, para muitos compositores as seqüências significam um artifício para ampliar as seções: para fazer de quatro compassos, oito, e de oito dezesseis e até trinta e dois (SCHOENBERG, 2005, p. 163-165).

Sobre o conceito schoenberguiano de “variação progressiva” – que Adorno (1990, p. 47) resumiu como: a arte de “produzir um máximo de figuras a partir de um mínimo de elementos” – ver Dudeque (2003). No “Fundamentos da composição...”, enaltecendo o *tratamento artístico* e a *repetição variada* nos “períodos dos compositores românticos” – ou seja, elogiando Brahms, o “progressivo”, com frases do tipo “os exemplos de Brahms são de interesse particular devido às suas harmonizações: eles divergem dos exemplos clássicos, devido à exploração mais prolífica dos múltiplos significados dos acordes [*Mehrdeutigkeit*] (SCHOENBERG, 1991, p. 57) – Schoenberg deixa, em uma nota de rodapé, uma síntese de sua posição:

> O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o início do século XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento freqüente da região de tônica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, mesmo a mente mais avançada estará sempre sujeita às limitações humanas, e os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalancearam a tensão num plano (a harmonia complexa) pela simplificação de outro (a construção motívica e rítmica). Isto talvez explique as repetições idênticas e as freqüentes seqüências de Wagner, Brukner, Debussy, César Frank, Tchaikovsky, Sibelius, e muitos outros. [...] Para os contemporâneos Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Maurice Ravel, etc., a harmonia complexa não colocava em risco a compreensibilidade, e, atualmente, os compositores de música popular atuam na mesma direção! (SCHOENBERG, 1991, p. 58)

E, mais adiante no “Funções estruturais...”, numa seção que chamou de “progressões para vários propósitos composicionais”, Schoenberg (2004, p. 148-160) faz uma explanação específica (técnica, exemplificada) desta “distinção” entre a “seqüência” (“repetição exata de um segmento transposto a outro grau”) e o “grande valor” estético da “variação da seqüência” (“ligeiras alterações” que, “sem colocar em risco a capacidade de memorização do modelo”, produzem “variantes mais vigorosas”).

A amplitude desta crítica *progressista* (ou anti-*regressiva*) pode ser refinada se o outro lado da moeda também for conhecido. Ou seja, se as crenças e convicções do *wagnerianismo* também forem colocadas na mesa. Nesta direção é contributivo recuperar, com o auxílio da síntese de Grey (in MILLINGTON, 1995, p. 257-258), ao menos alguns dos sofisticados *entendimentos* de Wagner.

Um desses *entendimentos* que influi na compreensão das motivações que regem essas “repetições” transpostas “sem variação” sobre “harmonias errantes” (entendimento indiretamente contributivo para a compreensão de algumas práticas similares em uso na música popular) é a “defesa crítica” que Wagner faz do *recurso poético-literário* da *aliteração* – repetição de fonemas idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso, visando obter efeito estilístico na prosa poética e na poesia (HOUAISS).

Recurso sonoro-compositivo análogo ao que sustenta a *repetição de sons idênticos ou parecidos* nas "seqüências" e "semi-seqüencias" musicais.

Da antiga poesia popular germânica e anglo-saxônica Wagner recuperou uma forma de *verso aliterativo* (*Stabreim*) possivelmente desenvolvida como um *recurso mnemônico* para a recitação e transmissão oral. O verso *Stabreim* "tradicional" se organizava em grupos de 2 ou 3 versos, unificados pela aliteração das primeiras sílabas ou das sílabas tônicas (cf. BAUER, 1996, p. 70-72; SPENCER in MILLINGTON, 1995, p. 298-302), p. ex.: "*Die Liebe bringt Lust zum Leben*" (aproximadamente: "*o amor traz alegria para a vida*"; cf. LIPPMAN, 1992, p. 261). Em "*Die Walküre*", Siegmund canta "*Winterstürme wichen dem Wonnemond, in mildem Lichte leuchtet der Lenz...*" (aproximadamente: "*as tempestades do inverno desapareceram no mês de maio, sob a luz suave resplandece a primavera...*"). Ao final do "*Tristan...*", Isolda canta "*Sind es Wellen sanfter Lüfte?, Sind es Wogen wonniger Düfte?...*" (aproximadamente: "*São como ondas de mansas brisas? São sublimes aromas?...*"). Assim, sublinhando relações entre rítmica, etimologia das palavras e as "famílias de consoantes", Wagner defendia tanto uma espécie de "comunicação natural e imediata de conteúdo semântico e afetivo" quanto um resgate de um "impulso criativo" primevo, "instintivo", que suponha ser *genuíno* nas antigas culturas teutônicas.

> Era este mesmo verso aliterativo [*stabgereimter Vers*] com o qual, inspirado pelos acentos da fala natural e o mais vívido senso rítmico [...], o povo (*Volk*) criou a sua poesia, quando o povo era ainda poeta e criador de mitos". [...] O *Stabreim*, alegava Wagner, reforçava a relação original entre a música e a linguagem como meio expressivo de som (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 269).

> Ao final da década de 1840 [Wagner] abraçou a ideologia *völkisch* que era corrente entre os intelectuais alemães [...] Daí o seu desejo de se considerar um porta-voz do *Volk* e, por conseguinte, também a sua justificativa para usar a antiga métrica germânica [...]. Nunca será possível saber [...] em que momento [...] Wagner resolveu virar as costas à prosódia clássica [a regularidade métrica da quadratura, as rimas aos finais dos versos, etc.] [...] outros poetas [Fouqué, Rückert, Goethe, Bürger] já tinham usado métricas aliterativas em peças teatrais, mas Wagner foi o primeiro a utilizar o *Stabreim* num libreto de ópera. [...] Suas premissas se fundamentam no romantismo. A linguagem mais primitiva e a expressão mais direta da emoção individual é tida como sendo a música. [...] Em suma, o *Volk* ou a gente comum falava a linguagem do coração. Ao recriar aquela linguagem, Wagner esperava enviar um apelo emocional direto aos empedernidos corações de seus ouvintes do século XIX, despertando [...] emoções humanas que ele acreditava ter sido destruído pela influência corruptora da civilização moderna (SPENCER in MILLINGTON, 1995, p. 298-299).

Esta solução pseudo-arcaica da "aliteração" não se restringe aos versos. A "repetição" de construtos "idênticos ou parecidos" em pontos proeminentes como meio para o estabelecimento, ou *re-estabelecimento*, do *nexo* em um "discurso de sons" (*Tonsprache*) que extrapola a logicidade sintática convencional (os ditames clássicos de *métrica*, *harmonia* e *forma*), tornou-se uma solução omniabarcante que, por assim dizer, wagnerizou todo o tecido musical. Vamos notar "aliterações" na harmonia ("seqüências"), na orquestração, dinâmica, articulação, na periodização das frases, etc. Tal *solução* se faz notória naquilo que Meyer (2000, p. 483-493) chama de "unidade de motivos" ("constância motívica" ou "similitude motívica"). Ou, um "dado estilístico [...] não necessariamente 'progressista' [...] um elemento processual" que Menezes (2002, p.169-170) chama de "memória motívica".

Junto a isto, outro dos *entendimentos* chaves do *wagnerianismo* é aquela noção que (no campo da canção popular) Buschler (2008) chamou de "modulação como um agente dramático". Ou seja, uma *razão de ser*, uma *justificativa* ou *motivação artística* que, extrapolando os cânones clássicos das *funções formais dos tons vizinhos*, redimensiona as "técnicas" de "tonicização", de "mudança de região" e de "mudança de tonalidade" (a "modulação") como trucagens narrativas claramente "associativas" (BAILEY apud BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 322).

> Ao esboçar uma teoria provisória do drama musical (*Ópera e drama*, Parte III), Wagner propôs uma correlação entre modulação musical, *Stabreim* e expressão poética. Especificamente, a colocação em música de uma determinada série de versos (um período "retórico" ou poético) deveria refletir o seu cambiante curso de expressão emocional por meio de "modulações" [...], estabelecendo afinal um sentido global de unidade, pelo retorno à tonalidade de origem ao término da série. Esta unificação tonal do "período poético-musical" complementaria a unidade poético-verbal, estabelecida em um nível inferior pela aliteração (*Stabreim*) e pela assonância [semelhança ou igualdade de sons em unidades próximas] (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 263).

Grey pondera: a "detalhada correlação entre *Stabreim* e modulação" proposta neste trecho de "Ópera e drama*"* é demasiadamente "restritiva" para uma efetivação ao pé da letra. Mas, para Grey, esta *noção geral* impulsiona aquela "técnica" que Schoenberg traduziria mais tarde como "tonalidade vagante" – "uma sintaxe harmônica integralmente flexível, livre para movimentar-se em qualquer direção por meio de uma escrita polifônica cromática e enarmonicamente determinada" (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 264). A partir dos comentários de Kostka (2006, p. 6), a FIG. 6.50 traz dois versos da cena 1 do 2º ato da ópera "*Siegfried*" de Wagner, uma pequenina amostra do funcionamento destas colossais concepções dramático-musicais aludidas aqui.

FIG. 6.50 - Soluções assonantes no tecido dramático-musical da ópera *Siegfried,* Wagner, 1851 a 1871

versos aliterativos (métrica autônoma, diversa da regularidade periódica na harmonia)
Wanderer
... o complexo:
Durch Ver - tra - ges Treu-e Ru-nen
band er dich Bö - sen mir nicht:

elementos deslocados que dissimulam a trucagem simétrica:
arcos de fraseando; indicações de dinâmica; padrão de terças descendentes no baixo; uso de inversões; etc.
elisão

aliterações na harmonia: (repetição de padrão na seqüência de acordes)
C/E Ab/C D7 G/B Bb/D Gb/Bb C7 Fm/Ab
G: IV bII Np V I
Fm: IV bII Np V Im

e o simples:
modulações locais como recurso dramático
G: IV V I Fm: IV V Im

Em textos posteriores, Wagner reforça a convicção de que estas "modulações locais" exigem "motivação dramática", ou seja, alguma necessária "intenção poética" (*dichterische Absicht*) que justifique o trânsito "emancipado" por áreas tonais não convencionais. Existe então, para Wagner, uma decorosa e fundamental *diferença de gênero*. *Modulação* na "música puramente instrumental" não se comporta como no "drama musical": as "transições rápidas e distantes são, com freqüência, tão necessárias no contexto do drama quanto impertinentes no contexto da música puramente instrumental".

Num ensaio de 1879 – "Sobre a aplicação da música ao drama" – Wagner explica que as *modulações* aplicadas ao material temático de *Elsa* no início de "*Lohengrin*" se mostram perfeitamente compreensíveis frente ao que se apresenta na trama, ao passo que, a mesma solução "pareceria artificial" se empregada por si só, "sem motivação", em um número de música sinfônica (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 264). Para Wagner, "numa ópera, [...] as cenas devem ser surpreendentes" como já dizia Karl Philipp Moritz (2007, p. 74) nos primórdios do romantismo. Mas Schoenberg contra-argumenta: na ópera se pode "imputar a responsabilidade pela lógica estrutural ao texto e ao drama", mas "é difícil acreditar que aqueles mestres que produziram as grandes sinfonias, com seus sensos de forma, equilíbrio e lógica, haveriam renunciado ao controle de suas estruturas dramáticas" (SCHOENBERG, 2004, p. 214). Pois, como também dizia Moritz neste mesmo texto sobre "uniformidade e variedade" escrito em 1787:

> Poetas dramáticos incompetentes procuram [...] substituir a falta de interesse [...] por meio do acúmulo de acontecimentos inesperados, e colocar ao menos o espectador [...] num assombro atordoante. [...] Uma construção que meramente assombra a alma por meio de sua composição fantástica e aventureira perderá muito rapidamente o seu interesse para um gosto autêntico e refinado, e depois que tiver passado a surpresa inicial, será contemplada com desprezo e indiferença (MORITZ, 2007, p. 74-75)

Enfim, seja (no poema, no romance leve, na tragédia, nos objetos sérios, na arquitetura pueril, como observa Moritz) na *música instrumental pura* ou *absoluta* ou na *impura tonalidade associativa* que ouvimos nas óperas, nas canções e nas produções do audiovisual em geral, permanece válido o critério da "observação ao propósito". Tanto no *analisar*, *criticar* e *julgar*, quanto no *recortar e tomar posse para outros fins* (outros gêneros e estilos) é preciso notar os traços peculiares do entorno e daquilo que estamos manipulando. Se desconsiderarmos a "função" (*propósito*, *finalidade*) para o qual a "seqüência" foi desenvolvida, se apartarmos o texto de seu contexto, corre-se o risco da emissão de um *juízo fora-de-foco*, de um equívoco que insiste em tratar de uma coisa como se ela já não fosse outra (*bricolagem, apropriação, sincretismo, releitura, re-invenção, auto-elaboração*, etc.).

* * *

[50] DA COMPREENSIBILIDADE COMO PRINCÍPIO SUPREMO. Deve ficar claro que a crítica de Schoenberg não deprecia a "compreensibilidade" propriamente dita. Antes o contrário. *Redundância*, *reiteração*, *reafirmação* são sim uma espécie de pré-requisito essencial para os *fins* musicais, mas isso não se confunde com o emprego *abusivo* ou *fácil* de todo e qualquer meio para a sua obtenção. Como se viu acima, em Schoenberg, ocorre é que a "*compreensibilidade* da música" não se confunde com desequilíbrio entre informação criativa e repetição banalizante (mesmo quando tais *repetições* apareçam maquiadas por harmonias "difíceis"). Como observam Carpenter e Neff (2006, p. 21-43), Dudeque (2003, 2005a) e Waizbort (1991, p. 331-333) o *princípio da compreensibilidade* de fato é determinante no ideário schoenberguiano: "o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade" (SCHOENBERG, 1991, p. 51).

> É a imperfeição de nossos sentidos o que nos obriga a compromissos graças aos quais alcançamos uma ordem. Porque a ordem não vem exigida pelo objeto, mas pelo sujeito. [...] a adaptação daquilo que o artista quer realmente expor [a adequação a numerosas leis dadas como naturais] se deve apenas à nossa incapacidade de compreender o indistinto e o desordenado. A ordem que nós chamamos "forma artística" não é uma finalidade em si, mas apenas um recurso. [...] então se compreende que [a ordem] a inteligibilidade e a clareza não são condições que o artista necessita exigir da obra de arte, mas condições que o espectador espera ver satisfeitas (SCHOENBERG, 2001b, p. 72-73).

Sendo, para Schoenberg, filosoficamente e esteticamente uma "lei" (i.e., uma expressão definidora das relações constantes que existem entre os fenômenos naturais), a faculdade humana do "compreender" não se confina ao âmbito da tonalidade harmônica. A noção se reafirma nas falas sobre a "*Dodekaphonie*" e sobre a "*Neun Musik*": "É, em primeiro lugar, um método que exige lógica e organização, do quais a compreensibilidade deve ser o principal resultado" (SCHOENBERG, 1952, p. 527).

> Pois o que constitui o "sentido" da música, também no atonalismo livre, não é outra coisa do que a coerência [*Zusammenhang*]. Schoenberg foi ao ponto de definir francamente a teoria da composição como teoria da coerência musical, e tudo o que na música pode ser chamado com razão de cheio de sentido reclama a isso, porque se ultrapassa enquanto singularidade e se relaciona com o todo, assim como, inversamente, o todo inclui em si a exigência determinada segundo este singular (ADORNO apud WAIZBORT, 1991, p. 331).

Tal preocupação teórica, artística e humanística com as *leis da compreensão* (com a *percepção* mediada pelos sentidos e pela mente associada ao potencial de *entendimento*) acompanha Schoenberg ao longo da vida. Em manuscritos da década de 1930 – a exemplo dos psicólogos alemães (Wertheimer, Köhler, Koffka e outros) que, nos princípios do século XX, desenvolviam uma *Gestalttheorie* – Schoenberg (2006, p. 111-125) enumerou um conjunto de "Leis da Compreensibilidade" inseparáveis de uma série de ponderações sobre "As leis da Coerência Musical". E tal atenção aos temas do *passível de ser compreendido, entendido, percebido* ("*Fasslichen*") e da *inteligibilidade musical* ("*musikalisch-Fasslichen*") perpassa também outro incompleto manuscrito teórico, datado de 1917, justamente intitulado: "ZKIF", para "*Zusammenhang* [coerência], *Kontrapunkt* [contraponto], *Instrumentation* [instrumentação], *Formenlehre* [preceitos de forma musical]" (SCHOENBERG, 1994).

Uma famosa explanação destes *princípios* ou leis – reiterando tanto o *viés* schoenberguiano quanto as suas raízes goethianas (SCHUBACK, 1999) – se encontra nas conferências proferidas nos anos de 1932 e 1933 pelo compositor austríaco Anton Webern (1883-1945): "o princípio máximo de toda apresentação de idéias é a lei suprema da apreensibilidade" (WEBERN, 1984, p. 42).

Descrevendo esta "lei suprema" – recorrendo ao expediente persuasivo que Aristóteles chamou de *círculo vicioso*, i.e., uma "falha lógica que consiste em alcançar dedutivamente uma proposição por meio de outra que, por sua vez, não pode ser demonstrada senão através da primeira" (HOUAISS) – Webern reelabora a analogia comunicacional. "Quando desejo comunicar alguma coisa, surge imediatamente a necessidade de me *fazer entender*" e isso depende de "precisão" e "clareza" para que o interlocutor possa exercer alguma medida de "apreensão" (*assimilação*, *compreensão*, *percepção*). *Apreensão* "nos leva a falar de *diferenciação*", da necessidade de se "introduzir divisões", *diferenças* entre os *elementos apreensíveis* que, por seu turno dependem de alguma "hierarquia" (*distinção* dos elementos "principais" e "secundários"). Seguindo *a lógica*, "para tornar a idéia apreensível" surge a necessidade de "coerência" – pois "quando existem relações e coerência [...] a apreensibilidade está garantida".

A *coerência*, "*Zusammenhang*" – termo empregado por Webern que, informa Kater (in WEBERN, 1984, p. 47), "pode também significar: unidade, coesão, correlação [conexão], ou simplesmente relação" – é uma condição necessária para que "o sentido exista" (WEBERN, 1984, p. 41-47). Destaca-se, com isto, que a concepção schoenberguiana de "monotonalidade" toma parte desse ideário, uma vez que "o desejo de apreensibilidade busca sempre criar uma totalidade mais e mais coesa justamente porque a apreensibilidade cresce mediante a coesão da totalidade" (WEBERN apud SCHUBACK, 1999, p. 44).

Em várias passagens do "Fundamentos...", Schoenberg – no papel de professor da arte da tonalidade – trata a "compreensibilidade" (a "inteligibilidade em música") como um *princípio de fundo.* Recorrendo ao mesmo estratagema retórico (como sintetiza o hipotético *círculo vicioso* na FIG. 6.51) – e, em certos momentos, como que sugerindo a releitura dos escritos de Montesquieu (2005) sobre como os *prazeres da ordem*, da *variedade*, da *simetria*, dos *contrastes*, da *surpresa*, das *belezas resultantes*, das *regras*, etc., afetam o apreensibilidade da arte – Schoenberg sintetiza os traços principais desta questão que, a seu ver, afeta o fato musical como um todo (e não apenas a *harmonia*): A "inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição". Mas, "repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia". *Monotonia* se enfrenta *com* "diferenças" que permitem "que uma idéia seja apresentada sob vários ângulos, produzindo aqueles contrastes sobre os quais se baseia a variedade". No entanto, a benquista *variedade* (*diversidade*, *multiplicidade*) quando "desproporcionada" é algo que pode "obscurecer a lógica" e a "compreensibilidade" – valores que exigem "a limitação da variedade". Posto que a *variação* sem medida é um risco para o projeto artístico ("dever-se-ia admitir apenas variações necessárias"), e que a "justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo" ("naturalmente, o compositor, ao escrever uma peça, não junta os pedacinhos uns com os outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira"), surge a imperativa moral da "coerência":

> Para Schoenberg, coerência musical, cujos princípios ele procurou estabelecer, significava lógica no som. Uma obra musical, seja em seu processo de composição ou seja como experiência vivida pelo ouvinte, mostrava-se a ele como um discurso que emergia como a conseqüência obrigatória da qualidade individual e particular do material apresentado desde o seu início, um discurso no qual mesmo o menor detalhe traz em si a necessidade de sua própria existência (DAHLHAUS, 1974, p. 215).

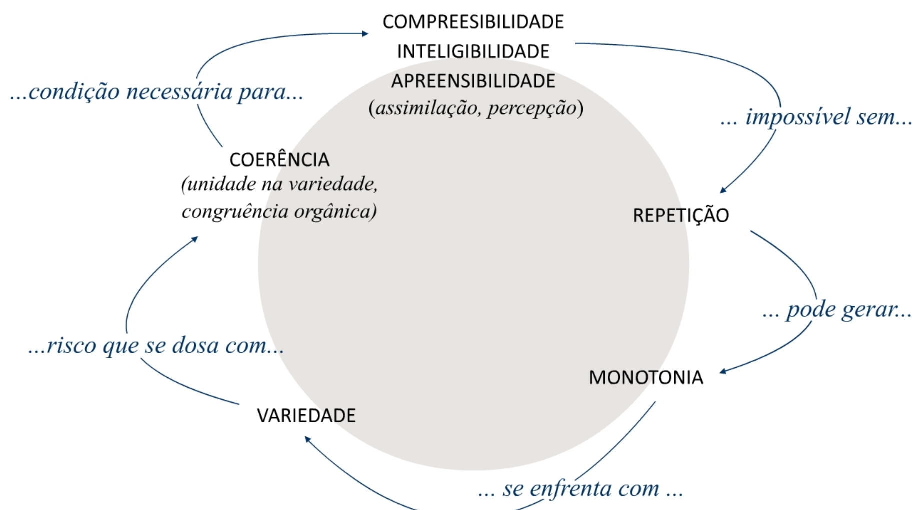


FIG. 6.51

Esquema da exposição schoenberguiana das implicações do princípio da compreensibilidade em música

Deslocando a primazia do *belo* por meio da priorização da *compreensibilidade*, estas conhecidas passagens de Schoenberg (1991, p. 36, 47-48, etc.) parecem reformular (considerando as "finalidades" didático-pedagógicas do "Fundamentos da composição musical", cf. SCHOENBERG, 1991, p. 259-261) algumas das teses que figuram em manuais da estética *clássica* como se lê, p. ex., em um "*Traité du Beau*" publicado em 1714 pelo matemático e filósofo suíço Jean Pierre Crousaz (1663-1750). Neste documento característico do intelectualismo do século XVIII, em sua tentativa de *racionalizar a concepção do Belo*, Crousaz argumenta: "o espírito humano necessita da variedade como alívio para a sensaboria [enfado, falta de estilo] e a monotonia, mas, a menos de ser equilibrada pela unidade, a variedade conduzirá à confusão e à fadiga" (CROUSAZ apud OSBORNE, 1983, p. 259). Daí, reforça Schoenberg: "a coerência [...] deve ser enfatizada", é ela a *conseqüência* (e *causa*) *inevitável* para que o *círculo* virtuoso da obra musical se feche em um recomeço ideal.

*   *   *

[51] SIMETRIA, ESTIRAMENTO E ACOMODAÇÃO ÀS DEMANDAS POPULARES. Partindo do pressuposto de que *teoria musical, história, ideologia* e as *soluções técnico-musicais* (incluindo aí os construtos *simétricos* e sua decantada auto-suficiência lógico-geométrica) estão sempre inter-relacionadas, Meyer estuda a fundo o supramencionado fenômeno da "acomodação às demandas populares" (SCHOENBERG, 2005, p. 163) que se processa ao longo do século XIX no seio da "música de arte" centro européia.

Meyer correlaciona tal "acomodação" a uma sofisticada *rede* de *fatores* interligados (reviramentos históricos, sociais, econômicos, tecnológicos, políticos, religiosos e ideológicos; consecução de obras-primas fundadas em critérios não-clássicos; mudanças nos meios de produção, financiamento e difusão musical; escolhas técnico-artesanais que ultrapassaram marcos teórico-artísticos então vigentes; atitudes influentes de personagens de vulto, etc.). E mostra (com vários estudos de caso) como esse tipo de *rede omniabarcante* amplia a compreensão das motivações que tornaram *possíveis*, *pertinentes* ou mesmo *necessárias* tais escolhas de harmonias *excessivas* ou *excepcionais* (como a relação **I⇆#IV** que nos ocupa no presente tópico). Embora uma "rede" desse tipo não suporte resumos convincentes, podemos ter uma idéia geral da reflexão proposta por Meyer destacando alguns *fatores* que atuam nesse denso *entremesclado romântico*.

Como muitos comentaristas observam (COOPER, 1996; ELIAS, 1995; GROUT e PALISCA, 1994, p. 575-578; ROWELL, 2005, p. 121-122; SOLOMON, 1987; SUPICIC, 1997; VIGNAL, 1997), na passagem do mundo *moderno* para o *contemporâneo* um *fator* determinante (essencial para a compreensão da gênese de rótulos como "música ligeira", "música popular", "cultura de massa", "música comercial", etc.), com inúmeras decorrências, foi a mudança do *público aristocrático* (a "classe nobre" ou, de um modo geral, a organização sociopolítica que sustentou a música até o romantismo) para o *público burguês*, "a poderosa classe média" que, gradativamente (desde o marco da Revolução Francesa de 1789), passa a gozar seu *enriquecimento*, sua *liberdade* e a exercer uma crescente dominação social, política e econômica sobre as outras classes. Esse fenômeno, é claro, não atingiu apenas a música. Numa passagem do seu *Livro do desassossego*, o escritor e poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) problematiza a questão nos seguintes termos:

> O mundo, no qual nascemos, sofre de século e meio de renúncia e de violência – da renúncia dos superiores e da violência dos inferiores, que é a sua vitória. Nenhuma qualidade superior pode afirmar-se modernamente, tanto na ação, como no pensamento, na esfera política, como na especulativa. A ruína da influência aristocrática criou uma atmosfera de brutalidade e de indiferença pelas artes, na qual um medidor da forma [um indivíduo de sensibilidade fina] não tem refúgio. Dói mais, cada vez mais, o contato da alma com a vida. O esforço é cada vez mais doloroso, porque são cada vez mais odiosas as condições exteriores do esforço. A ruína dos ideais clássicos fez de todos artistas possíveis, e portanto, maus artistas. Quando o critério da arte era a construção sólida, a observância cuidadosa de regras, poucos podiam tentar ser artistas, e grande parte desses são muito bons. Mas quando a arte passou de ser tida como criação, para passar a ser tida como expressão de sentimentos, cada qual podia ser artista porque todos têm sentimentos (PESSOA, 1986, p, 383).

No âmbito musical essa *circunstância* geral – que Norbert Elias (1994, v.1, p. 51-55; v.2, p. 248-262) caracteriza como o "processo da gradual e moderada infiltração de burgueses nos espaços aristocráticos

cultos" – causou substancial aumento e diversificação do público, mas, conforme Meyer, causou também um "declinar global no nível de sua sofisticação musical". Tal "declínio" – ou *ausência* de *competência* do público neófito para se *sensibilizar* diante dos sofisticados construtos artísticos (*artificiais*) da *tonalidade harmônica* – contou com agravantes diversos: nesse estágio (pós-clássico, pós-primeira fase romântica) a tonalidade harmônica ia se transformando e se diversificando enquanto ainda era consideravelmente *jovem* para muitos; convivendo com a *música funcional* (para fins litúrgicos, cortesãos, militares, teatrais, para o balé, para ópera, para o entretenimento, etc.) a "música de arte" lutava para firmar sua *desfuncionalidade* (*autonomia estética absoluta*) principalmente através de uma nova ritualização da *música instrumental* (música sem a sombra das palavras, enredos, argumentos, ocasiões, etc.) que, até então, fora dedicada (e financiada) para um público "*habitué*" (i.e., o público nobre, cultivado, educado e sensível, o "amador" supostamente informado sobre as normas de *forma*, *gênero*, *estilo*, etc., o "ouvinte ideal" preparado, ou dotado de *meios para se preparar*, para lidar com a "sintaxe da música tonal, que como outras classes de *sintaxes*, é regida por regras, é aprendida e convencional"), etc.

Para fazer frente a tal *estado de coisas* (lembrado aqui de maneira muito parcial) teria decorrido uma espécie de necessidade de "compensação". Procurando atendê-la os *compositores* "autônomos" da geração romântica (i.e., músicos *dependentes* de um público que os distinguia como *artistas geniais* extraordinariamente dotados) se viram estimulados a enfatizar "parâmetros musicais" capazes de "atrair a atenção" e "causar impressão" de pronto. Ou seja, a *composição* musical contemporânea (*burguesa*) se tornou dependente de medidas *persuasivas* que fossem efetivas, enérgicas e diretas, independentemente de uma *formação musical* mais apurada por parte do público. Esse cenário obrigava o compositor do século XIX "a levar, por assim dizer, uma vida dupla: fazia concessões ao público, [...] para em seguida retornar às alturas de suas preocupações artísticas, íntimas e mais elevadas" (SUPICIC, 1997, p. 670). A "música séria" (até então amparada por instituições poderosas, a igreja, a corte, o estado) tornava-se mais *democrática*, em troca deixava-se contaminar por "novidades" e "efeitos" capazes de "prender" a nova audiência, a "classe média" desapossada de *cultura* e de autonomia crítica, mas apossada de capitais sociais, políticos e econômicos.

Revitalizaram-se então aquilo que Meyer chama de "os meios naturais da música" (em prejuízo das "estruturações artificiais"), as trucagens da "sonoridade em si" (em detrimento da trama "das relações", do valor do "entre si"), a *audição instintiva* (não aprendida, pulsional, o primarismo que espontaneamente reage diante do estímulo sonoro bruto) em prejuízo da *audição cultivada* (esclarecida, informada, racionalizada, refletida, crítica, ciente das origens e linhagens). Nesse processo, foram *redescobertos* (amplificados, expandidos, re-arranjados, atualizados) aqueles recursos sonoros capazes de *afetar* até mesmo um ouvinte totalmente "despreparado".

E então, aquilo que é "sintático" na música tonal – i.e., aquilo que se institui na dependência de *relações hierárquicas convencionadas* (formas, harmonia, métrica, melodia, cadências, noções de dominante e tônica, de antecedente e conseqüente, de preparação e resolução, de principal e secundário, etc.), ou seja, aquilo que até hoje é o "conteúdo programático" que no geral se "aprende" em nossas *disciplinas*, *tratados*, *análises* e *críticas* – teve que ser *re-equilibrado* (nos melhores casos), ou foi mesmo *substituído* (nos casos mais apelativos), pela *beleza* sem reservas daquelas "dimensões da música que mais constrangem e também mais ameaçam a racionalidade" (McCLARY e WALSER apud SCHUKER, 1999, p. 198). *Dimensões constrangedoras* como: trucagens bombásticas de dinâmicas e clímax monumentais; grandes massas sonoras e andamentos inauditos; colorismos diversos de articulação e timbre; gestos explícitos de *virtuosismo*; novidades exóticas nada sutis de orquestração, instrumentação, vibrato, portamento, acentuação, agógica e texturas; valorização dos modos de execução especiais (*pizzicato*, *con sordina*, *sul ponticello, tremolo*, *rufos*, *portamentos*, *trinados*, etc.) e das marcas de expressão (*morendo*, *grazioso, con furia, etc.*), etc.

Enfim, importa então valorizar tudo aquilo que "não se pode contar em unidades segmentadas", "incrementos" que são descritos em termos estatísticos (mais forte ou mais suave; mais lento ou mais rápido; sonoridades mais pesadas ou leves; timbres mais apagados ou vivos; texturas mais espessas ou mais escassas; etc.), componentes que favorecem a *grandiloqüência*, a *exibição* dos intérpretes e o *encantamento* do público. Tais *dimensões* não dependem "de nenhum conhecimento antecedente de textos

ou tradições hermenêuticas", diante delas a *apreensão* musical se deixa levar pela "observação direta, praticamente ingênua" daquilo que está "à vista de todos" (MEYER, 2000, p. 256). "E quanto mais chocante, peculiar e claramente delineada fosse uma idéia musical – e a noção de 'idéia' inclui não só modelos melódicos/rítmicos/ harmônicos, mas sim também o registro, a orquestração, a dinâmica, a textura, etc. – maior a probabilidade de que fosse retida e recordada" (MEYER, 2000, p. 315).

> George Bernard Shaw argumentava que Wagner não se preocupava com "temas principais e secundários, fantasias livres, recapitulações e *codas*... E por isso é tão acessível para o músico natural que não sofreu nenhuma formação acadêmica... o músico inexperto, não ensinado, pode aproximar-se sem medo de Wagner, pois não há nenhuma possibilidade de mal entendido entre eles" (MEYER, 2000, p. 265).

Em ressalva é preciso notar que nenhum destes "incrementos" é por si só *fraude*, *charlatanismo musical*, "ruína" (nos termos de Fernando Pessoa) ou fator "regressivo" (nos termos de Schoenberg e Adorno). Em doses *conscienciosas*, por assim dizer, tudo isso pode ocorrer em "música séria". O que estimula a "regressão da audição" não é algo simples de ser detectado, mas é claro, envolve combinações abusivas (apelativas, banalizantes, facilitadas, repetitivas, etc.) e *padronizações* que tendem a *manobrar* (ou *adestrar*) o *ouvinte* (impedi-lo de conquistar *autonomia crítica*) na direção daquilo que ele *deve ouvir* (que ele *deve sentir*, *pensar*, *perceber*, *gostar*, *necessitar*, *defender*, *consumir*, etc.).

Procurando ilustrar a eficiência comunicacional, "menos elitista" e "menos pedante", destes componentes sonoros "anti-sintáticos", Meyer acrescenta que tais "parâmetros estatísticos" (sempre administrados com zelo máximo nas regressivas "seqüências wagnerianas") parecem suficientemente capazes de sustentar uma "compreensibilidade" musical "com uma dependência mínima de regras e convenções aprendidas". P. ex., a milenar cultura do fechamento, das *cláusulas* e das *cadências*, possui longa tradição e requer considerável esforço de aprendizagem e experiência para a apreciação plena, informada e crítica. No entanto, na ausência de "formação", é possível perceber que

> os sons progressivamente elevados, a dinâmica cada vez mais volumosa, os movimentos mais rápidos e o aumento do número de fios de textura realçam a agitação e a intensidade; por outro lado, os sons descendentes, a dinâmica mais suave, os movimentos mais lentos, etc., levam ao relaxamento, ao repouso e ao cessamento (MEYER, 2000, p. 319).

A par disso tudo, para os fins do presente estudo, importa notar que as *trucagens* que nos levam ao "aumento do número e da variedade de áreas tonais" são um pormenor dessa complexa circularidade entre o que o artista produz e aquilo que seu público *quer ouvir*. Importa notar que os rompantes inesperados, distantes, ilimitados, densos e estranhos da *harmonia*, sem duvida, também contribuem para o sucesso dessa escuta primitivista (ou *pulsional*). Construtos seqüenciais que perfazem um percurso como **Ab:→Cb:→D:→F:→Ab:** são sinais sonoros que independem de *pré-requisitos* em *harmonia*, *história da música*, *teoria*, *repertório*, *análise e crítica musical*, etc. Independem de maiores *experiências*, para serem notados por si só. E, de resto – levando em conta que, nos inícios do século XIX, Schopenhauer já observara que "a simetria é um elemento que contribui para a beleza [...], no entanto não é indispensável, uma vez que até mesmo as ruínas podem ser belas" (LISARDO, 2009, p. 92) – vale notar que a logicidade *simétrica* também influi em alguma medida, já que sua apreciação não depende de outras informações além daquelas que o construto carrega consigo. E tudo isso, observa Meyer, está em sofisticada *sintonia* com diversos outros traços da "ideologia" romântico-burguesa.

A *sensível* expansão tonal para áreas extremas está *em sintonia* com a valorização da "imensidão" e da "plenitude", o decantado ideal romântico da "representação da natureza em toda sua assombrosa diversidade" (MEYER, 2000, p. 281). "O mundo é grande", escreveu o poeta August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), "e muitas coisas podem coexistir umas ao lado das outras". "Efetivamente, dizia Victor Hugo (1802-1885), é da união frutífera dos tipos grotescos e sublimes de onde nasce o gênio moderno: tão complexo, tão diverso em suas formas, tão inesgotável em suas criações". A poesia romântica [dizia o filósofo e historiador norte-americano Arthur Lovejoy (1873-1962)] "deve ser expansiva, apontar para a apreensão e expressão de cada modalidade da experiência humana. Nada deve se demasiado estranho nem demasiado remoto" (MEYER, 2000, p. 274).

> Quando o mundo se concebe em termos de tipos e classes estáveis e recorrentes (como ocorria de forma geral antes do final do século XVIII), a diversidade parece ser reduzida. A taxonomia subverte a diversidade (e com ela a plenitude), porque agrupar as plantas e os animais, os seres humanos e as obras de arte em classes – e essas classes em ordens de mais alto nível – implica destacar os traços que são compartilhados e desestimar o peculiar o idiossincrásico de um fenômeno. Dito de maneira mais forte: as taxonomias e teorias têm como meta a redução da diversidade existencial mediante a subsunção de casos particulares a um princípio geral. Pelo contrário, quando se nega a relevância das hierarquias e taxonomias, como acontece no romantismo, a atenção se dirige sem querer para o individual dos fenômenos (MEYER, 2000, p. 275).

O "repúdio às hierarquias" o "denegrir das convenções", o "primado da inovação e da mudança", são facetas românticas que também são realçadas pelas imoderadas "harmonias difíceis". Ouvidas como emblemas do "acontextualismo", do "rechaço à ordem anteriormente estabelecida", harmonias assim são escolhas que *negam* enfaticamente "as relevâncias das origens e dos contextos". No *antigo regime* a linhagem (por nascimento) estabelecia a posição, os benefícios e direitos na sociedade, mas a *nova ideologia*, repudiando esses privilégios hereditários (naturalísticos), "insistia na irrelevância de toda origem, linhagem e conexão contextual, qualquer que fossem. A herança haveria de ser substituída pela inerência" (MEYER, 2000, p. 259).

Harmonias que afrontam os "ideais clássicos" – num mundo onde "clássico" está associado ao *tirânico poder aristocrático*, ligado a *normas* e *convenções* manifestadamente *pouco naturais* e *inventadas*, a uma música que requer explicitamente um conhecimento erudito pouco conhecido para uma menosprezada maioria, etc. – são bem aceitas. Pois agora é clara "a revolta contra as normas e convenções que sancionavam as prerrogativas políticas e privilégios sociais". O "clássico deve ruir" numa luta "verdadeiramente nobre" contra "um sistema injusto e arbitrário que subordina talento útil ao mero nascimento" (MEYER, 2000, p. 255).

Como emblema deste "desprezo pela referência", Meyer cita justamente o herói wagneriano *Parsifal*: dele se desconhece a ascendência (um fator determinante nas tramas *clássicas*, mas agora moralmente irrelevante), desprovido de linhagem e classe o herói é *ingênuo* (i.e., não foi contaminado pelos vícios da *aprendizagem* e da *malícia* dos artifícios sociais), é a virtude inata que triunfa sobre a falsidade e a corrupção da sociedade, e o mundo (a *verdadeira* ordem social dos *Cavaleiros do Graal*) é salvo "pela pureza da inocência natural" (MEYER, 2000, p. 282). Arrebatado pelo furor romântico do lema "o contexto é irrelevante", em um ensaio que apareceu em 1825, "*On Purity in Musical Art*", o jurista e músico alemão Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) escreveu: "Mozart, como verdadeiro gênio, seria brilhante em qualquer estilo, tanto vivendo antes ou depois, entre rebanhos de cabras alpinas, na clausura ou rodeado de luxos palacianos" (MEYER, 2000, p. 264).

Assim, nesse "período dionisíaco" pós o "apolíneo período clássico" (SCHOENBERG, 2004, p. 215), se a *teoria* não puder "explicar" ou "analisar" os *labirintos harmônicos*, isto não é propriamente um problema para a *geração romântica*. "Os românticos tendem a denegrir a análise não só porque ela destrói a unidade orgânica das obras de arte, mas também porque ela rouba da arte o seu mistério" (MEYER, 2000, p. 277). Uma versão popular latino-americana recente dessa relutância contra a "análise" – como analisa Philip Tagg no vídeo "*Breakfast at* Ibotirama" – transparece na canção emblematicamente chamada "*No Analices*" (*Não analise*), de Cláudio Cartier e Paulo Cesar Feital, gravada por Milton Nascimento no álbum "Ânima", de 1982. Nesta canção somos convidados a ouvir versos aconselhadores *a capella*: "Se queres ser feliz como me dizes, *não analise, não analise...*". Outro dos lendários efeitos colaterais extremos desta tendência, ainda no campo da música popular (onde a listagem das "harmonias impossíveis de se analisar" poderia ser fartamente ampliada), se observa nas reincidentes tentativas de "análise harmônica" do assim chamado "*plateau modal*" (MILLER, 1997, p. 97) intraopus de "*Time remembered*", composição de Bill Evans do início dos anos de 1960. Cf. Reilly (1992, p. 16-33), Tiné (2008, p. 52-53).

Tal *renúncia* e *negação* das *explicações analíticas*, que intimidaria o bom *racionalista* e o bom *iluminista*, é agora um valor positivo em um programa obscuro (ou anti-programa, já que não foi propriamente formulado e promulgado) que proclama o repudio radical ao "demônio da teoria" (COMPAGNON, 2006), a urgente rejeição da "convenção", a benfazeja ignorância da "regra" e o elogio

descomedido ao “espontâneo natural”. Um programa que – nas palavras do escritor e poeta francês Victor Hugo, no célebre “Prefácio de Cromwell” (HUGO, 2004) – apregoa:

> Não há nem regras nem modelos; ou melhor, não há outras regras que as leis gerais da natureza, que voam muito acima de todo o campo da arte... O gênio, que mais que aprender pressagia, inventa para cada obra as regras gerais a partir do plano geral das coisas, as regras especiais a partir do conjunto separado do tema tratado (HUGO apud MEYER, 2000, p. 264).
>
> [Anton Thibaut no ensaio “*On Purity in Musical Art”* de 1825] escreve: “Que fácil é para uma arte tornar-se pouco natural... e com quanta freqüência encontramos música laboriosamente composta por mero artifício, e carente de inspiração e de alguma emoção espontânea real”. [No *Prefácio*...] Victor Hugo observa que tudo o que é sistemático se torna “falso trivial e convencional” e condena nossas “insignificantes normas convencionais”. [...] E, para Wagner, “a forma mais perfeita de arte... é aquela em que todos os vestígios da convenção estão totalmente distantes” (MEYER, 2000, p. 258).

Se, *exageradas*, *indecorosas*, tais *harmonias inexplicáveis* são criticados como escolhas de mal “gosto”, e se, *inexistentes* nos *tratados* e *academias*, são apontadas como soluções *grotescas* e *imperfeitas* levadas a efeito por músicos *não estudados*, isto também não é problema:

> Efetivamente, na estética do romantismo o gosto e a beleza se encontram praticamente em pólos opostos. O gosto depende da educação e se aprende; assim, falamos de gostos cultivados e adquiridos. Porém a beleza, o *sine qua non* do valor para o romantismo, não se pode aprender. Sua presença se experimenta imediata e intuitivamente através da sensibilidade natural. [...] Segundo as famosas palavras de Keats [o poeta John Keats (1795-1821), expoente do romantismo inglês] “a beleza é verdade; a verdade, beleza”. [...] E ambas são a mesma coisa com a natureza, que não sabe mentir. [...] O grotesco, o imperfeito e inclusive o disforme estavam necessariamente livres de todo artifício. Sua indubitável naturalidade garantia, por assim dizer, sua verdade e por fim sua beleza (MEYER, 2000, p. 266-267).
>
> Como ocorre tantas vezes com as crianças do povo, o que guia a arte do gênio não é o conhecimento de regras, as habilidades aprendidas ou as escolhas calculadas, mas sim a inspiração espontânea junto com a emoção sentida (MEYER, 2000, p. 270).
>
> O que garante a verdade e a beleza da arte é a espontaneidade natural e imediata do sentimento que o gera. “A arte deve ser natural” [dizia o esteta suíço Johann George Sulzer (1720-1779] “como um homem cujos gestos, movimentos e falas estejam governados com sinceridade e espontaneidade perfeitas, sem referência a nenhum sistema de conduta adquirido” (MEYER, 2000, p. 272).
>
> O ataque aos gêneros por parte dos artistas românticos põe a claro uma de suas ambições mais profundas: o usufruto da “imediatez”, de formas de expressão *diretamente entendíveis* sem a *convenção* e sem o *conhecimento prévio da tradição*. Os românticos queriam uma arte que falasse *de imediato* e *a todos*. O ataque ao sistema de gêneros é *um ataque contra uma tradição em que a inteligibilidade dependia do conhecimento experto* (ROSEN e ZERNER apud MEYER, 2000, p. 275).

E esta parece ser uma das metas centrais da harmonia romântico-burguesa (que ainda nos alcança nos dias atuais): como fazer para que nossas *escolhas* de notas e acordes não se deixem trair por um “sistema de conduta adquirido”? Ou seja, como esconder o segredo? Como camuflar a inevitável mecânica que gera os sons musicais da tonalidade? Como fazer para que nossas *harmonias* soem *belas*, *orgânicas*, *sinceras*, *espontâneas, sensíveis* e *verdadeiras*? Para o alcance dessa meta maior vale tudo. E, nessa intenção, a *complexidade das relações* associada a uma flagrante *insuficiência teórica* se mostra, de fato, como uma combinação bastante atraente, eficiente e, surpreendentemente, convincente.

Vale notar ainda que Meyer (assim como Schoenberg ou Rosen) escreve a respeito de um cenário com algumas semelhanças importantes, mas muito diferente dos cenários aonde as músicas populares do Novo Mundo vão vivendo seus próprios processos, épocas e histórias. Nesses cenários mais atuais, que se relacionam com o legado tonal europeu de outras maneiras, já consideravelmente estranhos inclusive para os escritos de Adorno, muitos outros fatores e *escutas* precisam ser considerados. Assim, uma transposição *ipsis litteris* das análises desses musicólogos eruditos do século XX para o nosso mundo, possivelmente, seria mais desastrosa do que útil. Contudo, posta a ressalva, se sabe que, nos estudos preocupados com o conjunto dos fatores que contribuíram para que chegássemos ao mundo em que vivemos, tais análises continuam tendo um lugar.

[52] Como mencionado na FIG. 6.49 esta memorável passagem é comentada também em Abromont e Montalembert (2001, p. 196-197), Karg-Elert (2007, p. 277), Kopp (2002, p. 221-224) e Ratner (1992, p. 182-185). Parte dela é tratada em Schoenberg (2004, p. 154 e 156). Outras aparições das harmonias de "transfiguração" (i.e., "ciclos de terças menores") em outros momentos da ópera "*Tristan und Isolde*" são comentadas por Lerdahl (2001, p. 115-119) e Scruton (1999, p. 273-274).

* * *

[53] FUNÇÕES HARMÔNICAS E O IDEAL DE OBRA DE ARTE INTEGRADA. Com o propósito de, mais uma vez, frisar a idéia de que, *integradas* em uma densa *rede de funções*, as "funções harmônicas" não se bastam, não se isolam em um lugar puro, fechado em seus próprios termos lógico-geométricos, vale recuperar algo das abrangências deste célebre conceito wagneriano – "*Gesamtkunstwerk*" – que podem ser úteis numa *apreensão* das "funções dos acordes" nas *análises* da música popular. No ensaio "Arte e revolução" que surgiu em 1849, Wagner

> delineia um quadro tradicionalmente idealizado da "obra de arte integrada" na antiga tragédia grega, enfatizando não somente a união das "artes separadas" da poesia, dança e música a serviço do drama, como também o aspecto "comunitário" do próprio evento – sua função social ética e religiosa de unir o povo de Atenas e promover um elo espiritual entre todos através da arte. Neste sentido, o termo pode ser entendido como "uma obra de arte comunitária" ou "coletiva" (e de fato, Wagner também fala de uma "comunitária [*gemeinsame*] obra de arte do futuro") (GREY in MILLINGTON, 1995, p. 257-258).

Com o auxílio do "glossário wagneriano" elaborado por Grey (in MILLINGTON, 1995, p. 254-270), importa notar que a *funcionalidade* desta noção de "obra de arte integrada" está ela própria *integrada* a uma ampla plêiade de idéias, um emaranhado no qual os diversos *princípios* wagnerianos interagem. Alguns destes *princípios* – que sofreram constantes aperfeiçoamentos, modificações, fusões, mudanças e abandonos ao longo da trajetória de Wagner –, em síntese, são:

> a) O *princípio* da *unidade essencial* entre o "discurso das palavras" (*Wortsprache*, o "meio do pensamento racional e da comunicação de conteúdo conceitual") e o "discurso de sons" (*Tonsprache*, o "veículo da expressiva comunicação emocional direta"). Ou a *correlação* colaborativa entre o "poeta da palavra" (*Wortdichter*) e o "poeta dos sons" (*Tondichter*).
>
> b) O *princípio* da "melodia de som e palavra" (*Worttonsprache*) e da "melodia de versos" (*Versmelodie*), i.e., a conjunção das *palavras* (a correspondência fina das nuanças de inflexão e acentos da fala) e das imagens do *texto poético* e a sua musicalização em uma linha vocal de ópera ou canção, "enquanto o acompanhamento orquestral (a 'melodia orquestral') fornece o substrato psicoemocional – aquilo que 'não foi dito' pela melodia de versos".
>
> c) O *princípio* da "intenção poética" (*dichterische Absicht*), i.e., "a 'semente fertilizadora' com a qual a poesia (o princípio *masculino*, o componente *racional*, *reflexivo*, mas incapaz de conseguir um *envolvimento genuíno* e *emocional* da audiência) insemina a música (o princípio *feminino*, a *expressão* que só toma forma definida *sob a influência* verbal ou conceitual). Dessa união procriativa nasce o drama musical".
>
> d) O *princípio* do "gesto dramático" (*Gebärde*), i.e., a "colaboração" entre o *compositor-dramaturgo* e a presença cênica (postura física, expressão facial, mímica, pantomima, arte da interpretação dos atores, cantores, bailarinos, etc.) que permite a "realização" (*Verwiirklichung*) e torna "visível" a "ação musical".

Embora sumariamente mencionados, estes princípios, outros, e os seus muitos desdobramentos embrenhados na *Gesamtkunstwerk*, já dão idéia do viés que cabe re-assinalar aqui: a coisas estão, por assim dizer, *grudadas*, o processo de idealização e instituição de uma "função harmônica", a consolidação de uma *atribuição funcional* para um acorde, grau ou região (no caso, o controverso "**#IV**") contou (segue contando) com a "correlação colaborativa" das inúmeras "funções integradas" que são postas juntas (compostas) em uma *cena musical total*.
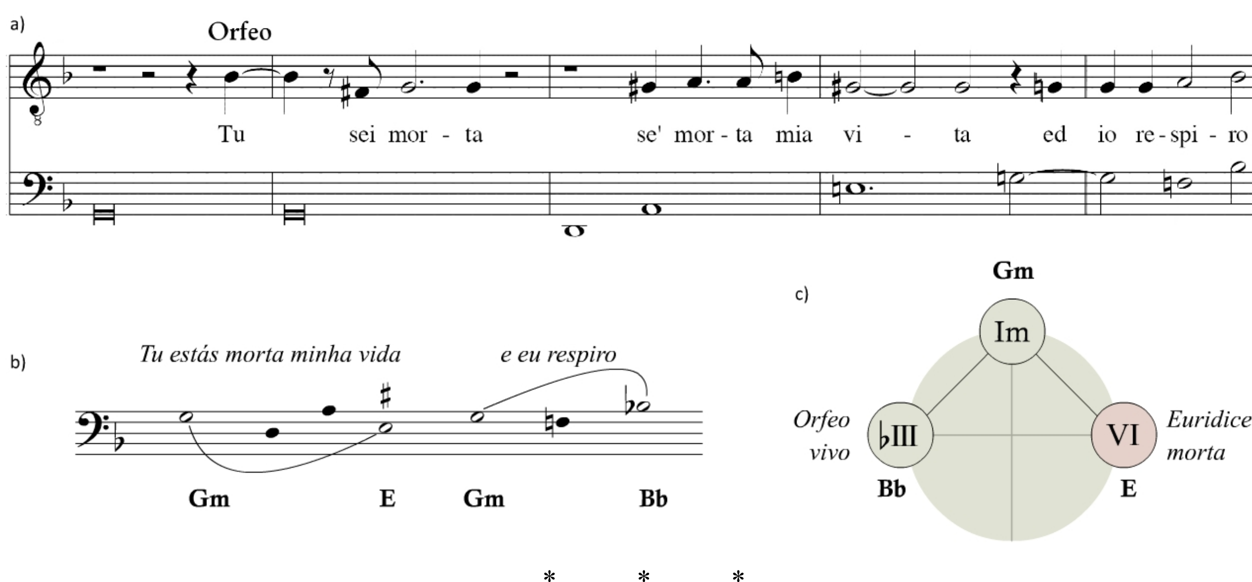
* * *

[54] O CASO DA ANTÍPODA E⇆Bb NA ÁRIA "*TU SE' MORTA*" DE MONTEVERDI E STRIGGIO. Esse tipo de "relação pólo-contra-pólo" (LENDVAI, 2003, p. 14) notável nos "desenredos" das obras-primas do século XIX – a simétrica *vizinhança de trítono* que ouvimos na "*Marche au supplice*" da "*Fantastique*" (1830) de Berlioz , ou em momentos de máxima expressividade nas óperas de Wagner, etc. – possui um precedente célebre que data dos primeiros anos do século XVII.

Retornando ao ano de 1607, Stasi (2009) mostra o emprego da antípoda "Mi⇆Si bemol" em uma *análise* das relações entre *palavras* e *acordes* na ária "*Tu se' morta*" (*Tu estás morta*) do 2º ato do "*L'Orfeo: Favola in Musica*" com texto poético de Alessandro Striggio (c. 1536-1592) e música de Cláudio Monteverdi (1567-1643). Stasi observa: "Monteverdi concebia que cada idéia declarada pela oração encontrasse representação no canto", com isso "o significado das palavras revela um afeto que [...] está representado na organização dos acordes" (STASI, 2009, p. 89 e 101). No início da ária "*Tu se' morta*", Orfeo acaba de receber a notícia da morte de Eurídice. Atônito, inconformado, expressando pasmo em um desesperado pedido de explicação ao que se acaba de ouvir, as primeiras palavras do herói são: "*Tu se' morta mia vita, ed io respiro?*" (*Tu estás morta minha vida, e eu respiro?*). A música procura então *representar* – com enfáticas simetrias acórdicas diametralmente opostas – essa polaridade trágica e extrema ("ela morta" *versus* o "eu vivo") que a trama nos coloca:

> Monteverdi parte do centro do espectro que vai utilizar (Sol) e progride em quintas ascendentes em direção à extremidade sustenido do espectro (Mi) enquanto Orfeo pronuncia as palavras *Tu se' morta mia vita*. Em oposição a esta idéia, *ed io respiro* leva o baixo ao outro extremo (Si bemol) simetricamente oposto em relação ao centro. A mesma oposição entre extremos se faz presente entre a idéia expressa com as palavras *mai piu non tornare* [*Para não mais voltar*, Mi] e sua posterior negação [*não, não*, Si bemol] (STASI, 2009, p. 127).

FIG. 6.52 - Oposição entre extremos (**Mi⇆Sib**) na ária "*Tu se' morta*" de Monteverdi (1607), a partir de Stasi



* * *

[55] Saslaw (1992, p. 81) comenta uma ocorrência da progressão **#IV→I** que, embora de maneira indireta, já mostra uma tendência pró-reconhecimento teórico dessa sofisticada relação tonal ainda na segunda metade do século XVIII. Trata-se de um *exemplo hipotético* que aparece no capitulo "modulação para tons remotos e digressões súbitas" do "*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*" publicado por Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) entre 1776-1779.

No *exemplo*, Kirnberger sugere a questão de uma progressão de **F#** ou **D#m** para **C**. E, na solução, um primeiro movimento harmônico vai para **B**, a dominante de **Em**, uma área tonal de onde se pode chegar diretamente ao **C**. Imaginando que, provisoriamente, este **B** é a tônica principal, os acordes de **F#** e **D#m** serão, respectivamente, o **V** e o **IIIm**. Assim, através da reinterpretação das funções – i.e., dos *múltiplos significados* ("*Mehrdeutigkeiten*") que nos ensinam que "os mesmos acordes possuem diferentes funções em diferentes tonalidades" – vizinhanças remotas se mostram mais próximas.

[56] O FAMOSO CASO DA VIZINHANÇA DE TRÍTONO NA "*SYMPHONIE FANTASTIQUE*" DE BERLIOZ. Para ilustrar o argumento de que a *lógica da harmonia* nem sempre se fecha "em si mesma" e, com isso, reforçar a noção de que a *escolha de acordes* não se guia por um *sistema auto-suficiente*, podemos explorar um pouco mais este caso de vizinhança de trítono na "*Symphonie fantastique*" de Berlioz.

Como se sabe a *Fantastique,* cujo subtítulo é *"Epsódio da vida de um artista"* é *música programática*. Seu *argumento*, publicado no *Le Figaro* em 1829 (SOLEIL e LELONG, 1992, p. 150), narra um drama romântico evocando momentos de *felicidade* e outros que amargam a *imensa infelicidade de um amor contrariado* (como dá pista o título "marcha ao suplício" que nomeia o movimento em que se insere a célebre passagem **Gm→Db**). Desde a estréia em 1830 a originalidade *sui generis* da passagem de Berlioz – citada e comentada também em Piston (1993, p. 457-458), Schenker (1990, p. 172-173) e Toutant (1985, p. 335) – tornou-se um tema preferido nas discussões dos entendidos (a progressão seria um tanto eclipsada, anos mais tarde, por inovações ainda mais polêmicas, como o "acorde de Tristão" – um campeão das controvérsias teórico-musicais – que Wagner faria ouvir em 1865).

Na história dos debates que, querendo ou não, acabaram contribuindo para a popularização da *Fantastique* – e assim, em alguma medida, também para a *aura de rebeldia romântica* (ímpeto, desobediência, intensidade, estiramento, originalidade, complexidade, etc.) da *vizinhança de trítono* – a crítica que Schumann publicou (no periódico *Neue Zeitschrift für Music* entre julho e agosto de 1835) rejeitando o programa da *Fantastique* como "algo de indigno e charlatanesco" (DAHLHAUS, 2003, p. 92), é sempre lembrada. O texto integral de Schumann pode ser lido em Bent (2004, p. 161-194) e o fragmento transcrito a seguir (a partir da versão que aparece no "*Harmonielehre*" de Schenker) aparece na parte inicial de uma divisão intitulada "Harmonia". Ao início da seção II de sua análise (cuja as divisões são *forma, técnicas de composição, harmonia, melodia, contraponto, etc., orquestração, o arranjo para pianoforte*), Schumann cita uma passagem bíblica como epigrafe que dá o tom perfeito para a discussão: "Passaram-se as coisas antigas; eis que se fez uma realidade nova" (II CORÍNTIOS, 5:17).

> No que se refere ao valor harmônico dessa sinfonia, se nota ao compositor de dezoito anos [de fato o "*enfant sauvage*" Berlioz tinha então 27 anos], inexperiente, que vai com muita sede ao pote, sem mais rodeios e sem prestar muita atenção ao que se passa a sua direita e a sua esquerda. Berlioz quer passar de *sol* para *ré bemol*, e o faz sem mais nem menos. Verdadeiramente temos que manear a cabeça diante de tais arranques! porém, pessoas musicalmente confiáveis, que escutaram a sinfonia em Paris, asseguram que esta passagem não poderia ser tratada de outra maneira; alguém inclusive deixou escapar, a propósito da música de Berlioz, esta curiosa frase: *que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique* [aproximadamente: *é muito bonito, embora não seja música*]. Falar assim talvez seja um pouco vago, mas podemos entender mais ou menos o que está sendo dito. De qualquer maneira, passagens tão crispadas só excepcionalmente se encontram na obra (SCHUMANN apud SCHENKER, 1990, p. 173).

Como podemos ler em várias passagens do ensaio de Rosen, cujo título é justamente "Libertação da Tradição" (2000, p. 715-750), o reproche de Schumann ao *jovem, inexperiente e descuidado* Berlioz repercutiu ao longo do século XIX e alcançou o século XX. Entre detratações e elogios, eis algumas opiniões sobre as *fantásticas harmonias berliozianas* e, para arrematar, uma declaração em que o próprio Berlioz opina sobre suas escolhas e atitudes:

> Pode-se até mesmo dizer sem ironia que Berlioz foi sempre o músico favorito daqueles que não sabem muito a respeito de música... Os profissionais ainda estão horrorizados com suas liberdades harmônicas (eles até diriam, sua "inabilidade") [...] Berlioz é uma exceção, um monstro. Ele não é propriamente um músico, ele cria a ilusão musical através de procedimentos emprestados da literatura e pintura. [...] [*A Fantástica* é] uma obra-prima febril de ardor romântico... movendo-se como uma batalha dos elementos (DEBUSSY apud ROSEN, 2000, p. 718).
>
> Há algumas harmonias estranhas em Berlioz que nos fazem gritar (BOULEZ apud ROSEN, 2000, p. 718).
>
> Uma resposta simples é fornecida por uma carta de 1886, de Emmanuel Chabrier, o compositor francês mais abertamente grato à Berlioz: "não há qualquer unidade, dizem as pessoas – e eu respondo, Merda!" (ROSEN, 2000, p. 719).

> A música, hoje na força de sua juventude, se emancipou, é livre: faz o que quer. Muitas velhas regras caíram em desuso: foram feitas por observadores desatentos ou por espíritos acomodados para outros espíritos acomodados. Novas necessidades do espírito, do coração e do sentido do ouvido impõem novas tentativas e inclusive, em certos casos, a infração das antigas leis (BERLIOZ apud ATALLI, 1995, p. 23).

O traço de "*juventude*, *rebeldia* e *charlatanice"* apontado por Schumann a respeito da *impetuosa seqüência* **Gm→Db** repercutiu e contribuiu para fama da "*tritone progression*" que, alguns anos depois – para recuperar outro caso emblemático já mencionado no capítulo 1 –, ajudaria Wagner a sonorizar a saga de seu herói "*Parsifal*" (1882). Conforme o estudo de Lerdahl (2001, p. 119-141), parte significativa do "caminho narrativo" que conta a jornada desse herói wagneriano está assim assinalada: "salvação" em Láb-maior; "morte" em ré-menor; "recuperação da lança, coroação e reconhecimento da liderança" em Ré-maior; "começo do fim" em Láb-maior.

A aura de "rebeldia juvenil" da *vizinhança de trítono* pode ser ainda ilustrada pela *leitura* das entrelinhas de uma curiosa passagem do "*Harmonielehre*" na qual Schoenberg – procurando reforçar o argumento de que "a riqueza harmônica não se origina através do caminhar em liha reta por muitas tonalidades, mas sim quando se escreve o mais possível com *riqueza de graus* [*Stufenreichtum*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 513) – narra a correção de um exercício:

> Um aluno que acreditava escrever 'à moderna' – modulando, já no quarto compasso, de *Sol-Maior* para *Réb-Maior* [...] onde ele dificilmente apresentava algo que não fosse tônica e dominante – chamei a atenção para o seu erro [...]. Quando lhe perguntei se considerava especialmente atrevido comportar-se em *Réb-Maior* [...] de uma maneira tão filistéica como em *Sol-maior*, ele compreendeu o sentido de minha observação (SCHOENBERG, 2001, p. 513).

Como observa Dahlhaus (1999; 2003, p. 79-94), o *problema* de fundo nessas polêmicas não é propriamente a *vizinhança de trítono*, mas sim a questão da *autonomia* da música. Questão que, ao longo do século XIX (adentrando o XX), divide os contendedores românticos entre *formalistas* e *conteudistas*. A "*Symphonie Fantastique*" pertence a uma fase ainda inicial da controvérsia entre os "estetas da forma e os do sentimento"(DAHLHAUS, 2003, p. 83), controvérsia que toma corpo na metade do século XIX. Mas mesmo assim a *Fantastique* se tornou um emblema dessa discussão, pois abriu o caminho para *soluções artísticas* que mais tarde ocuparão o centro da polêmica, como, p.ex., as soluções estético-compositivas de Liszt (que foi quem fez o popularizador arranjo para piano da *Fantastique* a partir do qual Schumann escreveu sua resenha). (Sobre a aliança Berlioz-Liszt ver ROSEN, 2000, p. 629-632).

A emblemática relação **Gm⇆Db** que ainda aparece (como quem não quer nada) nos livros e lições de harmonia e análise (relembrando aqui as lições de Max Reger sobre a modulação entre **C:⇆ F#:** e **C:⇆ Gb:** que vimos na FIG. 3.5). Numa seção que chamou de "relações tonais remotas" em seu "*Harmony*", cuja primeira publicação data de 1941, Piston comenta esta passagem de Berlioz nos seguintes termos, "V rebaixado?":

> A passagem de Berlioz [...] pode ser citada como um exemplo de prática caprichosa, escrito de forma deliberada para obter um efeito grotesco. Do ponto de vista da prática comum, as relações entre fundamentais são tão distantes que parecem não ter conexão. Pode ser que esta falta de contigüidade na harmonia seja a única em seu tempo, porém pouco antes dos finais do século XIX estas progressões se tornaram mais freqüentes, e poucos anos depois, muito comuns (PISTON, 1993, p. 457-458).

E, como que para sublinhar *o apogeu da rebeldia*, Piston cita um fragmento em que a (anti-) harmonia "**Bbm→E→Gm"** chama atenção numa passagem das contestadoras "*Trois morceaux en forme de poire*" (*Três peças em forma de pêra*), obra de 1903 do compositor e pianista francês Eric Satie (1866-1925), um famoso personagem-ícone do elogio modernista ao *absurdo musical*.

Trata-se de um resquício da controvérsia, um resíduo mal resolvido do "antigo e tradicional problema da estética musical, se a música é expressiva ou se o seu valor é unicamente arquitetônico e formal" (FUBINI, 2008, p. 148). O "problema" é que a pertinência de tal escolha harmônica (solução técnico-musical objetiva) emerge da sua adequação (motivação subjetiva) ao conteúdo afetivo que vem de

fora (a *história*, a literalização do *drama* em um *programa*, o *sentimento*, a forte *emoção*, etc.). E isso pode dar a entender que, então, o valor estético da música depende sim de alguma *conversa* com grandezas extra-musicais. Para os *formalistas convictos* (defensores da causa: *formas musicais se bastam a si mesmas*! *arte pela arte*!), tal solução de dependência é uma espécie de "charlatanice" típica dos *conteudistas* que parecem defender a qualquer custo que *os fins justificam os meios*. E, com Schumann, Hanslick (1992, p. 77), como vimos, retruca firmemente: "Não existe na música nenhum 'intenção' que poderia substituir uma 'invenção' deficiente". Para tais *críticos* que se colocam como defensores do "princípio da unidade" que se observa na música dos "grandes mestres" (i.e., compositores centro-europeus dos séculos XVIIII e XIX), a

> "coerência orgânica" não pode ser aferida a partir de referenciais externos à obra, mas somente a partir da compreensão de relações internas à própria obra: "todo ato artístico – assim como toda ação – requer a compreensão de relações internas" (SCHENKER). Em outras palavras, o referencial para o julgamento da obra deve ser ela própria (BARROS e GERLING, 2009, p. 89).

Assim, a pergunta é categórica: por ter uma história de *amor contrariado* para contar posso então lançar mão de *qualquer* harmonia "sem olhar para a esquerda ou para a direita"? É a pertinência dos assuntos de fora (a gravidade, verdade, nobreza, engenhosidade, inteligência, beleza, realidade, etc., dos assuntos *extra-musicais*) que regulam o *valor estético* dos construtos musicais? Em resposta os *formalistas* persistem "em afirmar que a música é 'absoluta' e pode por si só subsistir" (DAHLHAUS, 2003, p. 84).

*   *   *

[57] Sobre as *relações de trítono* em obras de Liszt ver Menezes (2002, p. 86-91).

*   *   *

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 7

[1] HARMONIA E O IDEAL DA POTÊNCIA DOS CONTRÁRIOS. A expressão "potência dos contrários" aparece na "Retórica" de Aristóteles (1998, p. 144). A expressão "unificação do múltiplo e o acordo do discordante", citada por Jacquemard (2007, p.175), teria sido formulada pelo pitagórico Filolaus de Crotona (século V a.C.). Tais máximas ajuntam-se aqui para realçar o quão "antigo" é o tal "mais antigo dogma crítico de que dispomos". E, principalmente, para reiterar que este "ideal de unidade" – que, ao fundo, condiciona tanto as respostas quanto a própria pergunta "que acorde ponho aqui?"– se confunde e é inseparável do próprio ideal ocidental do que seja a "harmonia".

> "A harmonia é, de um modo geral, o que aproxima e mantém unido, em detrimento de suas oposições, os elementos contrários dos quais as coisas são formuladas". Essa definição, proveniente de um historiador da filosofia [Albert Rivaud], é também a melhor para um historiador de música (CHAILLEY apud TOMÁS, 2007, p. 151).

As considerações em torno deste "o que aproxima e mantém unido os elementos contrários", datam dos tempos pré-socráticos. Para Heráclito de Éfeso (c. 567-480 a.C.), a "harmonia universal" é feita da "harmonia de tensões contrárias, como a do arco e da lira" (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1973, p. 79) e na sua doutrina "tudo se origina segundo o destino e por direções contrárias se harmonizam os seres; tudo está cheio de almas e demônios. Tudo se origina por oposição" (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1973, p. 79 e 82). Segundo Aristóteles, Heráclito ensinava que "o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia" (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1973, p. 86). Menezes e Huisman recuperam algo mais das teses heraclitianas:

> "Correlações: completo e incompleto, concorde e discorde, harmonia e desarmonia, e de todas as coisas, um, e de um, todas as coisas". [...] "A mais bela harmonia cósmica é semelhante a um monte de coisas atiradas". [Sobre o pensamento de Heráclito, Aristóteles explica] "não poderia haver harmonia na música se não houvesse sons graves e agudos, assim como não poderia haver animais sem o macho e a fêmea, os quais são contrários" (MENEZES, 2002, p. 399-400).
>
> [Em Heráclito] o conflito [...] é o pai de todas as coisas e até mesmo do princípio de harmonia: só há equilíbrio como resultado da tensão entre forças que se compensam. [...] Cada coisa evolui invariavelmente para seu contrário, e a oposição dos contrários, condição do devir, é uma lei universal da natureza (HUISMAN, 2002, p. 248)

Dentre os vários registros que expressam esse ideal de que nos "grandes e múltiplos todos" subjaz uma "diversidade unificada" (OSBORNE, 1983, p. 259) destacam-se as máximas atribuídas a Filolaus: "A coisa mais bela a ser considerada é a unificação do múltiplo e o acordo do discordante" (FILOLAUS apud JACQUEMARD, 2007, p.175). "O igual e aparentado não exige a harmonia, mas o que não é igual e nem aparentado, e que é desigualmente ordenado, necessita ser unido por tal harmonia para que possa ser contido no cosmos. [...] Harmonia é a unidade do misturado e a concordância das discordâncias" (FILOLAUS apud MENEZES, 2002 p.401). Jacquemard menciona o estudo de Léon Robin sobre o pensamento grego:

> A alma é precisamente esse acordo, essa harmonia do corpo. O corpo é comparável a uma lira, mas a oposição entre o quente e o frio [...] substitui nele a oposição entre o agudo e o grave; na qualidade de contrários, eles o mantêm em tensão; na qualidade de correlativos, eles conservam sua unidade (ROBIN apud JACQUEMARD, 2007, p.175).

Jacquemard lembra também o pregador neopitagórico, filósofo, músico e matemático grego, que escreveu o "*Enjeiridion harmonikes*" (um manual de harmonia considerado uma das fontes mais antigas sobre a teoria musical pitagórica), Nicômaco de Gerasa (60-120 d.C.) que, na "*Arizmetike eisagoge*" (Introdução à aritmética) escreveu: "a harmonia nasce unicamente dos contrários, pois a harmonia é a unificação dos complexos e a concordância dos opostos" (NICÔMACO apud JACQUEMARD, 2007, p.177). O portador do duplo atributo "que simboliza o que é contrário é exatamente o deus Apolo [o símbolo da harmonia]. É Apolo quem retesa a corda de seu arco cuja flecha fere e mata. É ele também quem distende as cordas de sua lira que exalta, excede e libera toda a matéria de seu peso" (JACQUEMARD, 2007, p.179).

Na "República" (524d) Platão engrandece o valor dos opostos como um princípio que está na base daquilo que vale a pena ser pensado, pois é o diverso, e não o concorde, que fomenta a intelecção: "certos objetos convidam à reflexão [são aptos a serem chamadas de pensamento], e outros não, colocando entre os primeiros os que recaem sobre a sensação acompanhada de impressões opostas. [...] os que não estavam nessas condições [...] não despertam o entendimento" (PLATÃO, 1990, p. 334). Apresentando tais doutrinas pitagóricas e platônicas aos pensadores que vieram a instituir a teoria musical ocidental, o influente Agostinho (354-430) sacraliza: "*Omnis... pulchritudinis forma unitas* [A unidade é forma de toda beleza, i.e., formosura]. *Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur* [a beleza do mundo resulta da oposição dos contrários, i.e., composição]" (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 64 e 66).

* * *

[2] A ARTE DE MANTER, O PROPÓSITO DO CONCENTRAR E A PAIXÃO FUNDAMENTAL DO EGOÍSMO NA TEORIA DA HARMONIA AUSTRO-GERMÂNICA NOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX. Esta "arte de manter" que lemos nos escritos estéticos filosóficos de Schelling atravessa o século XIX e, na teoria da harmonia austro-germânica da primeira metade do século XX, transparece em formulações técnicas significativas. Uma dessas formulações que, ao fundo, repercute em praticamente todos os tópicos do presente estudo, é o conceito schoenberguiano de "monotonalidade".

Outros matizes dessa "arte de manter" sejam quais forem as "misturas" transparecem nos escritos de Heinrich Schenker. Em seu "*Harmonielehre*", de 1906, Schenker defende que o "princípio da mistura" tem mesmo uma "fundamentação biológica", misturar harmonias é algo "orgânico", as "hibridações" são conseqüências da "necessidade expansiva do som" (SCHENKER, 1990, p. 137). A "mistura" (*Mischung*) é um princípio "imanente" inseparavelmente contido ou implicado na natureza da "composição musical" que, em Schenker – um pensador que "considerava a tonalidade como dada por Deus" (ROSEN, 2004, p. 208) – assume importância "transcendental". Vejamos algumas das ponderações (menos traduzidas para o português do que os textos de Schoenberg) de Schenker:

> Tenho tido ocasiões de mostrar repetidas vezes que o som deve ser tomado em muitos aspectos como algo verdadeiramente animal, quase como um ser vivo. Sua tendência irreprimível para seus harmônicos seria uma espécie de impulso sexual, e o sistema em que se enquadra, especialmente o modo natural, o maior, poderia ser considerado como uma espécie de sociedade superior, ou de estado, com seus próprios pactos sociais, a que cada um dos sons separados há de se ajustar [...].
>
> No que se manifesta [...] o impulso vital e o egoísmo dos humanos? [...] o que chamamos alegria de viver, egoísmo, está em razão direta com a quantidade de relações vitais e com a intensidade das forças vitais postas em jogo. Quer dizer que: quanto mais relações cultiva o ser humano e quanto mais fortemente se manifesta nelas, claramente maior é sua força vital.
>
> O egoísmo do som se manifesta de maneira semelhante ao do homem, prefere dominar seus sons concomitantes a ser dominado por eles, e o meio idôneo para satisfazer essa paixão egoísta de mandar é justamente o sistema. [...] Isso quer dizer que o som se realiza vitalmente mais, satisfaz melhor seu impulso vital quanto mais proveito obtém dessas relações [...] o prazer da possessão. Por ele, se estimula a cada som a conquistar esse reino, esse espaço vital.
>
> [...] foi somente o instinto o que conduziu o alargamento das misturas, pois de modo algum foram os artistas [...] conscientes de que por meio das misturas podiam obter novas e múltiplas relações [...]: o artista escuta, por assim dizer, a alma do som – o som busca o conteúdo vital mais rico possível –, e assim o artista, que está mais escravo do som do que supõe, cede diante daquilo que o som pede (SCHENKER, 1990, p. 135-137).
>
> Como poderia chegar o artista a idéia de mistura senão estimulado pelo impulso expansivo e egoísta do próprio som? Sem esse ímpeto do som por expandir-se vitalmente em todas as circunstâncias possíveis, o compositor não poderia chegar jamais ao conceito artístico de mistura (SCHENKER, 1990, p. 145).
>
> Transcendental importância do princípio da mistura. Como conclusão, falta adicionar que a mistura, tal como foi posta em ação pelo egoísmo do som, se converteu em um princípio composicional tão imanente, tão poderoso, que haveria de buscar seus efeitos também nos intervalos, nos acordes tétrades, etc. Procede da vida mesmo do som, esse princípio se prende no organismo vivente da obra, no qual se insere com a força de um elemento da natureza (SCHENKER, 1990, p. 175).

Resguardando-se o devido espaço das diferenças entre estes dois autores (Schenker e Schoenberg) que escrevem seus *tratados de harmonia* mais ou menos na mesma época e lugar, vale notar que algumas passagens de Schoenberg recorrem a metáforas e analogias semelhantes. Como o texto de Schoenberg (que fala em termos de "autocracia", "vínculo unificador", "nexo" e "instinto" da tonalidade) está disponível entre nós (cf. SCHOENBERG, 2001b, p. 224 a 226), alguns pequenos recortes podem ser relidos aqui:

> A tonalidade tem que romper com o perigo de perder sua soberania, dar uma oportunidade aos desejos de independência e possibilitar que atuem as aspirações de rebelião, deixá-los obter vitórias, conceder-lhes eventualmente o alargamento de suas fronteiras, pois um dominador apenas sente prazer dominando os vivos; e os vivos querem a rapina. [...] Desse modo, [...] essa ["necessidade de dominação do tirano"] não se satisfaz sem aquelas [intenções "revolucionárias dos subordinados"]. E assim se explica o afastamento do som principal como uma necessidade desse mesmo som, em cuja série dos harmônicos superiores dá-se exatamente o mesmo conflito [...]

> Mesmo o aparente completo abandono da tonalidade revela-se um recurso para tornar-se mais esplêndida a vitória do som fundamental. E quando se percebe que todo acorde junto ao I grau favorece uma modulação ou mesmo a provoca, então fica claro que todo desvio a territórios afastados da tônica pode ser orgânico com relação à fundamental: orgânico a distância. Relacioná-lo com o som principal é mais difícil, mas não impossível. Os recursos que o som principal tem que empregar para afirmar sua soberania simplesmente devem ser mais fortes, mais violentos, de acordo com a natureza mais forte ou mais violenta daqueles que cobiçam a emancipação. E quanto maior a vantagem inicial concedida àqueles que se evadem, mais ele se verá obrigado a perseguir impetuosamente com botas-de-sete-léguas para submetê-los de novo. Quanto maior for esse esforço [*Anstrengung*], mais imponente será o efeito da vitória (SCHOENBERG, 2001b, p.225).

A metáfora germânica do "egoísmo" soa forte, já que tal termo, atualmente e no senso comum, sugere vícios moralmente negativos de "amor exagerado aos próprios valores e interesses a despeito dos de outrem; exclusivismo que leva uma pessoa a se tomar como referência a tudo; excessiva vaidade, pretensão, orgulho, presunção, imodéstia, arrogância, pedantismo, soberba" (HOUAISS), etc. E, por conta destes sentidos correntes, as enfáticas correlações schenkerianas que associam "alegria de viver" com "egoísmo" (o sistema tonal com a "paixão egoísta de mandar", ou a funcionalidade harmônica com "o prazer da possessão", etc.) podem ser interpretadas de maneira um tanto parcial (mas, possivelmente, não de todo equivocada).

Assim, com o auxilio de Gur-Ze'ev (2006) e Suarez (2005), é significativo ressalvar que a noção de "egoísmo" empregada por Schenker em muitas passagens – assim como ocorre com o antepositivo "mono-" (único, só, solitário, isolado, um ser só, uma única coisa) empregado por Schoenberg para cunhar o termo "monotonalidade" – apanha uma gama de sentidos mais específicos e circunstanciados. Sentidos matizados por aquele já mencionado ideal de cultura germânico conhecido como "*Bildung*", termo alemão que, carregando amplas conotações, implica "formação do indivíduo", "cultivo de si mesmo", "educação", etc. Tal projeto ou ideal da *Bildung* marca a filosofia da arte e da cultura que, desde a segunda metade do século XVIII em direção ao XX, se desenvolveu a partir da Alemanha com a contribuição de personagens de grande vulto (tais como Fichte, Goethe, Hegel, Herder, Hölderlin, Kant, Nietzsche, Novalis, Schelling, Schiller, os irmãos Schlegel, Schopenhauer, Wilhelm von Humboldt, etc.)

Na versão de 1794 de sua "*Der Wissenschaftslehre*" (*A doutrina-da-ciência*), um texto que marca os momentos inaugurais do chamado *idealismo alemão*, o filósofo alemão Johann Fichte (1762-1814) defende a célebre idéia de um "*reines Ich*" (o "Eu Puro", ou o "Eu Absoluto"):

> O eu da reflexão ou da apercepção pura é, segundo Kant, a condição última do conhecer; Fichte faz dele o criador da realidade. "Enquanto é absoluto, diz ele, o Eu é infinito e ilimitado. Ele coloca tudo o que é; e o que ele não coloca não é (para ele; mas fora dele não existe nada). Mas tudo o que ele coloca, ele o coloca como Eu; e ele coloca o eu como tudo o que ele coloca. Portanto, [...] o Eu abraça em si toda a realidade, isto é, uma realidade infinita e ilimitada" (ABBAGNANO, 1982, p. 369).

Reiterando a importância da "voz em primeira pessoa" (STEINBERG, 2008, p. 128), na coletânea "Pólen" que publicou em 1798, Novalis (o poeta alemão Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) escreve em um de seus *fragmentos* pré-românticos: "A suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si-mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu" (NOVALIS, 1988, p. 55). Em nota, Torres Filho (in

NOVALIS, 1988, p. 210) acrescenta que, amplificando as teses de Fichte, o poeta, filósofo e historiador alemão Friedrich Schiller (1759-1805) nos fala (nas "Cartas sobre a educação estética da humanidade" de 1795) de um "ser humano ideal puro" que cada homem individual traz dentro de si e define como "a mais alta tarefa da existência" manter-se de acordo com sua "invariável unidade". E, em um dos *fragmentos* do poeta, filósofo e crítico alemão Friedrich Schlegel (1772-1829), encontramos: "impulsionar, como vocação suprema, a formação e desenvolvimento da individualidade seria um egoísmo divino" (SCHLEGEL, 1997, p. 152).

O "Eu" está em voga e, também neste ano de 1795, Friedrich Schelling – o citado filósofo idealista alemão que escreveu o *dictum* que motiva o presente comentário: "modulação é então a arte de manter, na diferença qualitativa, a identidade do tom que é dominante no todo de uma obra musical" (SCHELLING apud BARROS, 2007, p. 110) – contribui com os debates publicando um de seus mais elaborados trabalhos, cujo título é justamente: "*Vom Ich als Prinzip der Philosophie, oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*" ("Sobre o eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano"). O convite para um exame de homologias entre os escritos de Schelling e as teses de Schenker fica sugerido em passagens em que, neste "*Vom Ich*...", Schelling defende argumentos como:

> Tem que haver um último ponto da realidade, do qual tudo dependa, [...] algo no qual e pelo qual tudo o que é chegue à existência, tudo o que é pensado chegue à realidade, e o pensamento mesmo chegue à forma de unidade e da imutabilidade [...] como fundamento originário (*Urgrund*) de toda realidade (SCHELLING apud ROSALES, 2005, p. 123).
>
> No *Vom Ich* (Do Eu), o Eu [...] é um só porque contém em si toda a realidade. [...] é infinito, assim como seus atributos, dado que não pode ser limitado nem por uma realidade ou negação fora dela, nem por si mesmo. [...] O Eu absoluto contém, em si, não só a forma e o sentido de tudo, mas também "os *data*, a matéria absoluta da determinação de todo ser, de toda possível realidade". "O Eu é a causa originária e imanente de tudo o que é [...] a fonte originária de toda realidade [...]". O Eu é "poder absoluto", "absoluto auto-poder" (ROSALES, 2005, p. 124-125).

Para realçar um pouco mais esta tangencial observação (de que, no início do século XX, as *vertentes filosóficas* que abastecem a antropocentrista teoria da harmonia austro-germânica são, de fato, diversas, multifacetadas e provêm de um percurso que passa por este *pré-romantismo* indo adiante do *alto-romantismo*), vale resvalar ainda nos nomes de gigantes como Goethe, Schopenhauer e Nietzsche e retomar algo das idéias fundamentais de Kant sobre essa concepção de "egoísmo". Nas "Máximas e reflexões" de Goethe vamos ler: "O mais elevado que podemos conservar de Deus e da natureza é a vida [...]; o ímpeto de conservar e cuidar da vida é inato em cada um de forma indestrutível" (GOETHE apud SCHUBACK, 1999, p.46). Em Schopenhauer, no "O mundo como vontade e representação" que publicou em 1819, "vontade é a vontade de viver [...] e seu único objetivo é ela própria" (SCHWANITZ, 2007, p. 308). E Nietzsche, em 1886, escreveu: "O egoísmo é parte essencial da alma aristocrática e por egoísmo entendo aquela fé inquebrantável em que, a um ser como nós somos, outros seres devam estar sujeitos e devam sacrificar-se" (NIETZSCHE apud ABBAGNANO, 1982, p. 290).

No kantismo o egoísmo "é uma das emoções fundamentais do homem" (ABBAGNANO, 1982, p. 290) e este termo criado no século XVIII deu nome a uma atitude considerada natural (instinto de auto-preservação) que foi chamada de "amor próprio". No ideário da *Bildung*, o termo empregado por Schenker assume conotações kantianas tais como "egoísmo lógico" (o juízo próprio deve ser cultivado a ponto de não depender do juízo alheio), "egoísmo estético" (a virtude do próprio gosto), "egoísmo moral" (pelo qual o indivíduo restringe todos os fins e interesses a si mesmo), conotações que nem sempre são simplesmente negativas. O egoísmo assim cultivado (moldado, educado) refere-se à "pessoa individualizada na sua formação", refere-se "ao homem naquilo que ele é e deve ser", ao "melhorar-se", ao "refinar-se", ao "possuir-se", ao "adquirir-se a si mesmo", refere-se a capacidade de "formar o homem verdadeiro, na sua forma genuína e perfeita" (ABBAGNANO, 1982, p. 209-210). Assim, "o conceito de Bildung representa uma relação do sujeito com uma totalidade exterior [...]. A elevação do sujeito na direção dessa totalidade é um *telos*, ou uma potência para elevar a nós mesmos" (GUR-ZE'EV, 2006).

A *Bildung* (formação, educação) tem o objetivo de realizar a meta da humanidade: o pleno desenvolvimento das forças de cada ser humano por meio da ênfase na autonomia da interioridade do sujeito. Numa *Kultur* desse tipo, o resultado final será o desenvolvimento de muitas e diferentes pessoas

individualizadas no mais alto grau em busca de uma sociedade mais humana. A elevação do indivíduo (emancipado, independente, criativo, autônomo, livre) está no coração do projeto, de maneira que, a questão não é exatamente "o ser egoísta" – paixão necessária ao homem e ao artista – e sim um "ego mal formado".

> A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, "cultura" e pode ser considerada o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 193).

> Qual o verdadeiro sentido de uma "formação da humanidade"? Que outra coisa pode querer dizer senão despertar e fortalecer todas as inclinações e aptidões que estão em germe no homem? Em seu sentido mais preciso, *Bildung* seria então a descrição de um processo orgânico pelo qual um vegetal ou animal atinge a plenitude de sua constituição, agindo assim, de maneira secreta e involuntária, em benefício da revelação. Como não poderia deixar de ser, o homem é o organismo em que isso se dá de maneira mais perfeita, e o gênio, aquele em que melhor se exprimem as capacidades do homem. Ele requer, por isso, um cuidado especial em sua formação. "O gênio está adormecido no homem, como árvore no germe: ele é a medida individualmente determinada da intimidade e da expansão de todas as faculdades de conhecimento desse homem [...] sua força vital e índole" (HERDER apud SUZUKI, 1998, p. 63).

Aquela metáfora espacial de um "afastamento" tonal, a representação extensa da "expansão" harmônica, a analogia geográfica da "viagem" para "territórios", "vizinhanças" ou "regiões" próximas ou longínquas, o simbolismo da odisséia, etc. – recuperando aqui as mencionadas imagens (de "errância" e "descaminho") associadas aos "devaneios do caminhante solitário" de Rousseau e aos percalços "da excursão [*Ausflug*]" de Schoenberg (2001b, p. 511), etc. – são representações (de um rito que visa o transcendente) que também se aproximam desta outra figura ou instância pedagógica: a *Bildung* no sentido de "formação como processo".

> No Goethe de *Wilhelm Meister* e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o "mesmo" num movimento que o torna "outro". A "grande viagem" de *Bildung* é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 194).

> No entender de Berman, é Friedrich Schlegel quem melhor formula essa lei da viagem como lei da alteridade. Diz Schlegel: "É por isso que, certo de reencontrar-se, o homem sai de si mesmo para se buscar e encontrar o complemento de seu ser no mais íntimo da profundidade do outro. O jogo da comunicação e da aproximação é sentido e força de vida". [...] A "grande viagem" que caracteriza Bildung não consiste em ir a um lugar qualquer, não importa aonde, mas, sim, lá onde nos possamos formar e educar (SUAREZ, 2005, p. 195).

> [Novamente] a metáfora da viagem, da conquista, dos tesouros ganhos, do desvio necessário antes de qualquer volta ao apropriado. Aqui evocaremos Heidegger [o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1970)]: "A viagem ao estrangeiro é uma condição essencial para que se cumpra o retorno à terra, retorno que o faz entrar na lei própria de seu canto poético" (SCHNEIDER, 1990, p. 109-110).

Em virtude de ao menos dois aspectos, algumas palavras podem ser ditas sobre a célebre metáfora do "impulso sexual" que aparece no texto de Schenker. Um primeiro destes aspectos é a influência das idéias de Schopenhauer sobre os músicos do século XIX (e XX) na Alemanha e nos países cultores do germanismo musical (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 128-132; DUARTE, 1994). Schopenhauer – "um dos raros filósofos que se interessaram pelo sexo como um constituinte do homem" (ABBAGNANO, 1982, p. 857) – além de mencionar os impulsos do "mundo animal" e aos "resultados monstruosos do cruzamento de duas espécies" no seu "O mundo como vontade e representação" (SCHOPENHAUER, 1974, p. 81), se ocupou em profundidade da questão sexual (do estado de tensão ou excitação corporal que é a fonte do amor e da pulsão de reprodução que garante a vida) em escritos como o "Metafísica do amor sexual" que trata do "gênio da espécie", isto é, da "vontade de vida que conduz a propagação da espécie" (cf. SCRUTON, 2010, p.174-176).

Dessa presença schopenhaueriana decorre, em boa medida, um segundo aspecto: na culta teoria da harmonia austro-germânica as analogias sexuais são representações da força da vontade sutilmente recorrentes que os autores utilizam para realçar a importância do desejo como meio de acesso à verdade (cf. LANCIA, 2007, p. 4-5). Conforme o já mencionado (FIG. 5.52), o teórico austríaco Simon Sechter (1788-1867), em 1853, descreve o "acorde de sexta aumentada" (o célebre "**SubV7**" da *jazz theory*) como um "*Zwitterakkord*", literalmente um "acorde-hermafrodita", um acorde "bissexuado" ou "híbrido" (cf. PHIPPS, 1985-1986, p. 55-57; WASON, 1995, p. 55-56). O assumidamente schopenhaueriano "Wagner, em seus últimos escritos, tornou a questão explicitamente racial e sexual, dizendo que a raça ariana estava se destruindo ao miscigenar-se com judeus e outros corpos estranhos" (ROSS, 2009, p. 74). Schenker, no texto parcialmente transcrito acima, usa a analogia para enfatizar que no mundo das relações de atração e expansão das notas e dos acordes existe uma "vontade" de "mistura" movida por uma tendência irreprimível, um "desejo" comparável ao impulso sexual (SCHENKER, 1990, p. 135-137).

Schoenberg – que, dentre outras analogias, emprega imagens como "dualidade dos sexos", "vontade da natureza", "parentesco", "casamento", "bastardo" e "cruzamento consangüíneo" (SCHOENBERG, 2001b, p. 154, 286, 298 e 325) – no prefácio do seu "*Harmonielehre*" de 1911 cita o nome de Weininger entre aqueles que "enxergam mais além" e que "têm pensado com seriedade" (SCHOENBERG, 2001b, p. 32). Trata-se de Otto Weininger (1880-1903) – "a pessoa que mais odiava a si mesmo e o maior anti-semita que já existiu'. Hitler afirmou que 'ele era o único judeu tolerável, porque um judeu que teria banido a si próprio da face da Terra" (ROSS, 2009, p. 339) –, um filosofo austríaco que, próximo aos anos quando Schenker e Schoenberg escreviam seus tratados, também se ocupou da questão sexual em sua controversa tese de doutorado de 1903, "*Geschlecht und Charakter*" (Sexo e caráter). Tese que hoje é considerada um clássico do sexismo, da homofobia e do anti-semitismo, mas que na época, comenta Ross (2009, p. 52 e 73-75), atraiu leitores notáveis como Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, James Joyce, Alban Berg, etc. O jovem Weininger, "o mais agressivo dos buscadores da verdade vienenses", que "aos 23 anos, se matou com um tiro, na mesma casa em que morrera Beethoven" (ROSS, 2009, p. 52), entendia que

> a Europa sofria de degeneração racial, racial e ética, cujas raízes estavam na sexualidade desenfreada da mulher [novamente a imagem da *matrix*, *mater*, mãe, a feminilidade geradora, a fonte, a origem, o nexo primordial, a dominante, etc. (cf. CHAUÍ, 2006, p. 10)]. Tanto a influência judaica quanto o homossexualismo eram sintomas de uma sociedade afeminada e estetizada. Somente o gênio masculino poderia redimir o mundo. Wagner era "o maior homem desde Cristo" (ROSS, 2009, p. 52).

Procurando desvelar correlações entre Schoenberg e Weininger, Ross escreve:

> No século XIX, afirma Schoenberg, a tonalidade foi vitimada pela "endogamia e pelo incesto" [no "Harmonia" em português optou-se por traduzir "*Inzucht*" como "cruzamento consangüíneo", sempre implicando "resultados degenerados [...] e, daí, a decadência do sistema" (In: SCHOENBERG, 2001b, p. 298)]. Acordes de transição ou "errantes", como a sétima diminuta [...] seriam os frutos doentes de relações incestuosas [...] a mesma seiva que serve à vida serve também a morte ["a morte é um resultado da vida" (SCHOENBERG, 2001b, p. 2)]. [...] Tudo o que vive tem dentro de si aquilo que o transforma, desenvolve e destrói. Vida e morte estão ambas igualmente presentes no embrião. Weininger escreveu algo semelhante em Sexo e caráter. "Tudo o que nasce da mulher deve morrer. Entre reprodução, nascimento e morte há um elo inextrincável [...] O ato do coito, considerado não apenas psicológica mas também ética e biologicamente, assemelha-se ao assassinato". Além disso, a forma como Schoenberg descreve esses acordes desraigados – "fenômenos sem residência fixa, incrivelmente adaptáveis [...] Florescem em qualquer clima" – lembra a descrição, por Weininger, do judeu efeminado e cosmopolita, que se adapta [...] a qualquer circunstância e raça, como o parasita, torna-se outro de acordo com o hospedeiro, assumindo uma aparência tão diferente que cremos tratar-se de uma nova criatura, embora continue sendo sempre o mesmo" (ROSS, 2009, p. 74-75).

* * *

[3] Como vimos, ao final do Capítulo 1, autores como Rousseau (2007, p. 158-159), Schoenberg (2001b, p. 325), Schenker (1990, p. 159), Guest (2006b, p. 89) e Ratner (1992, p. 7-9), cuidam dessa propriedade tonal que, nos termos de Barros (2005, p. 136), associa o "sombreamento" ao movimento harmônico que acresce bemóis e o "clareamento" ao que acresce sustenidos.

* * *

[4] MARCOS NA HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO ESPAÇO TONAL. A FIG. 7.1, bem como as anteriores Figuras 1.8 e 1.9, são topografias expositivas que, conforme o mencionado (na oportunidade da FIG. 6.1), seguem uma tradição da teoria harmônica moderno-contemporânea que, desde meados do século XVIII, procura soluções para a "representação gráfica do espaço tonal" (DUDEQUE, 2005a, p. 62), ou tenta "retratar espacialmente a disposição dos acordes ao redor de um centro tonal" (BERNSTEIN, 1992, p. 37) buscando, enfim, uma boa resposta para a questão: "como explicitar TODAS as relações em um único gráfico?" (COLLURA, 2005).

Essa "metáfora do espaço" (GOLLIN, 2000), i.e., essa concepção fundamentalmente espacial da logicidade da harmonia, se filia a uma longa tradição filosófica que, como vimos, remonta a Pitágoras e a Platão (cf. ABBAGNANO, 1982, p. 458-460), passa pelas representações que precedem e sucedem Riemann (FIG. 7.9) e ainda se faz notar em nossos dias nesses empregos da geometrização do pensamento (das idéias, concepções e visões de mundo) como modelo das argumentações dedutivas. Um processo de raciocínio através do qual é possível, partindo de uma ou mais premissas aceitas como verdadeiras, a obtenção de uma conclusão necessária, evidente, coerente, perfeita ou convincente que, como se sabe, é um processo característico das teses contemporâneas da harmonia tonal. A partir de estudos como os de Gollin (2000) e Mooney (1996) e cruzando informações com outros autores, é possível esboçar (FIG. 7.9) uma cronologia parcial das influentes representações gráficas do espaço tonal (algumas já mencionadas anteriormente) que herdamos da teoria da harmonia tonal, principalmente da teoria austro-germânica do século XVIII ao XX.

FIG. 7.9 - Marcos na história da representação gráfica do espaço tonal, do século XVIII ao XX

1707 Werckmeister	No "*Musicalische Paradoxal-Discourse...*" publicado postumamente em 1707, o teórico e compositor alemão Andreas Werckmeister (1645-1706), embora não represente graficamente o ciclo de quintas, discute a progressão circular "das 24 tríades [C↗Em↗G↗Bm↗D...; C↘Am↘F↘Dm↘Bb...], não propriamente como um recurso composicional, mas sim para demonstrar os efeitos do temperamento igual sobre a notação e identidade dos acordes e tons" (GOLLIN 2000, p. 109-110). Cf. Gollin (2000, p. 109-117) e Lester (1978, p. 69-71; 1996, p. 215).
1728 Heinichen	A célebre gravura "*Musicalischer Circul*" – por vezes considerada o "primeiro círculo das quintas" – ganha registro impresso e notoriedade em 1728 no tratado "*Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*" do teórico e compositor alemão Johann David Heinichen (1683-1729). Heinichen relata que sua representação circular procura aperfeiçoar o traçado que aprendeu com seu professor, o teórico e compositor alemão Johann Kuhnau (1660-1722), e com isso "superar as imperfeições" do método ("que circula por todas as teclas em movimentos de quartas e quintas") do teólogo e teórico musical alemão Athanasius Kircher (1601-1680) autor do "*Musurgia universalis*" de 1662. O traçado do ciclo resulta de um processo gradual e contou com colaboração de muitos, sabe-se que antes da pioneira publicação de Heinichen essa representação neopitagórica se disseminou por meio oral e também através de manuscritos. Cf. Arnold (1965, p. 268), Buelow (1992, p. 286-288), Gollin (2000, p. 117-138) e Lester (1978, p. 79-82). Jensen (1992) informa que, entre Kircher (1662) e Heinichen (1728) encontra-se a representação pioneira do ciclo de quintas que aparece em 1679 na "*Idea grammatiki musikiyskoy*" (Uma idéia de gramática musical) do teórico e compositor ucraniano Nikolay Diletsky (c.1630-1680).
1732 Kellner	Em 1732 o teórico e compositor alemão David Kellner (1670-1748) publica sua representação do ciclo das quintas no "*Treulicher Unterricht im General-Bass*". Como ocorre em Heinichen, o desenho de Kellner tem finalidade prática: "resumir, classificar e ordenar todas as modulações disponíveis em qualquer tom" (GOLLIN 2000, p. 138). Cf. Arnold (1965, p. 269-270), Gollin (2000, p. 138-145). Desde então o célebre "círculo das quintas" se consolidou como figura praticamente obrigatória em todos os tratados de teoria musical.

1739 Euler	Rede harmônica ou Rede de tons ("*Tonnetz*" ou "*Tongewebe*") elaborada pelo matemático, cientista e filósofo suíço Leonhard Euler (1707-1783) em sua "*Tentamen novae theoriae musicae, ex certissimis harmoniae principiis dilucidae expositae*" (aproximadamente: *Tentativa de uma nova teoria da música, exposta com toda a clareza de acordo com os mais corretos princípios que fundam a harmonia*), escrita ainda em latim em aproximadamente 1731 (publicada em 1739). Cf. Cohn (1997), Euler (1739, p. 147), Gollin (2000, p. 189-195), Mooney (1996, p. 1-41), Nolan (2006, p. 279) e Smith (1960, p. 202).
c.1767 Vial	O músico françês François-Guillaume Vial (c.1730-?) publica uma representação dos lugares tonais numa "imaginativa, didática", orgânica e naturalista "*Arbre Genealogique de I'harmonie*" (cf. FIG. 6.26). Cf. Gollin (2000, p. 145-151) e Lester (1996, p. 229-230).
1778 Vogler	"*Table XXVII*" elaborada pelo organista, teórico e professor alemão Georg Joseph Vogler (o Abade Vogler, 1749-1814) em seu "*Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen*". Cf. Damschroder (2008, p. 170) e Saslaw (1992, p. 62-69).
1817-1821 G. Weber	Quadro das relações dos tons proposto pelo compositor e teórico alemão Gottfried Weber (1779-1839) em seu "*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*" (WEBER, 1824, p. 81). Cf. Bernstein (1992, p. 38-39; 2006, p. 786), Dudeque (2005a, p. 62-63), Gollin (2000, p. 208-209), Kopp (2002, p. 40-45), Lerdahl (2001, p. 43) e Saslaw (1992, p. 187).
1866 Oettingen	A "*Tonnetz*" de Euler (1739) foi revista no diagrama do espaço tonal elaborado pelo cientista e teórico musical alemão Arthur von Oettingen (1836-1920) em seu "*Harmoniesystem in dualer Entwickelung: Studien zur Theorie der Musik*". Cf. Bernstein (1993, p. 382-387). Conforme Cohn (1997, p. 7), a idéia de "*Tonnetz*" de Euler-Oettingen foi apropriada e amplamente divulgada pelos escritos de Riemann, e desde então, segue influenciando a teoria harmônica austro-germânica. Cf. Bernstein (1992, p. 42-43), Harrison (1994, p. 242-251), Klumpenhouwer (2006, p. 462-473) e Mooney (1996, p. 44-94). Gollin (2000, p. 156-168) propõe a sugestiva e irrecusável analogia entre o diagrama de sons de Oettingen e a conhecida tabela periódica da Química proposta pelo químico russo Dmitri Ivanovich Mendeleyev em 1869. Esta analogia realça o viés orgânico-naturalista das teorias funcionais que, sugestionadas por aquilo que se passa na química (i.e., na natureza), também procuram ordenar os elementos harmônicos de acordo com propriedades que se mostram semelhantes.
1879 Hostinský	"Diagrama das relações harmônicas" proposto pelo esteta e critico musical tcheco Otakar Hostinský (1847-1910) em seu "*Die Lehre von den musikalischen Klängen*" (literalmente: a lição dos sons musicais). Cf. Gollin (2000, p. 196-206) e Hyer (2006, p. 737).
1902 Riemann	"Rede de relações harmônicas" ("*Netz der Tonverwandtschaften*") proposta por Hugo Riemann (1849-1919) em seu "*Grosse Kompositionslehre*" (1902, p. 479). Cf. Bernstein (1992, p. 42), Dudeque (2005a, p. 64), Gollin (2000, p. 152-189; 207-240), Hyer (1989, p. 189-210), Mooney (1996) e Rehding (2008, p. 48-49).
c. 1897-1903 Vincent D'Indy	"*Tableau de Tonalités Voisines*" (cf. FIG. 1.21) publicada em 1903 no primeiro volume do "Cours de composition musicale" do compositor e professor francês Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (1851-1931). O "*Cours*..." foi redigido com a colaboração do compositor e professor francês Auguste Sérieyx (1865-1949) a partir das notas recolhidas nas classes de composição ministradas por D'Indy nos anos de 1897 e 1898 na *Schola Cantorum* de París. Cf. D'Indy (1912a, p. 129), Wason (2006, p. 67).

c. 1906-1911 Tovey	"*Tables of key-relationships*" (cf. FIG. 1.22) elaboradas pelo musicólogo e compositor britânico Donald Francis Tovey (1875-1940) para o verbete "*Harmony*" da *Encyclopaedia Britannica*. As "*Tables…*" (cf. FIG. 1.22) aparecem redesenhadas no "*The Forms of Music*" (TOVEY, 1956, p. 62-63). Cf. Brown, Dempster e Headlam (1997, p.160-161), Dale (2003, p. 191) e Kopp (2002, p.124-126).
1927 Erpf	"Quadro" proposto pelo musicólogo, compositor e professor alemão Hermann Erpf (1891-1969) em seu "*Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik*". Cf. Bernstein (1992, p. 40-41) e Dudeque (2005a, p. 65-68).
c. 1938-1948 Schoenberg	"Quadro de Regiões" proposto por Arnold Schoenberg (1874-1951) no "Funções estruturais da harmonia" (2004, p. 38-39 e 49). Cf. Bernstein (1992, p. 27-30; 2006, p. 802-806), Carpenter e Neff (2006, p. 206-225), Dudeque (1997a, p. 75-86; 1997b; 2005a), Kopp (2002, p. 122-123), Neff (1993, p. 416-419).

Contudo, de maneira inusitada e indo muito além das representações espaciais até aqui referenciadas, a partir do artigo "*A formal theory of generalized tonal functions*" de David Lewin (1982), a tendência da geometrização do pensamento harmônico se renovou na chamada "*Neo-Riemannian Theory*" (cf. COHN 1997, 1998; GOLLIN, 1998; e KOPP, 2002) que, como podemos ver em Capuzzo (2006), já vem sendo aplicada também na *jazz theory*.

Outros estudos, proposições e referências (neo-riemannianas ou não) da representação gráfica do espaço tonal podem ser encontradas em Arau (2008, p. 12-13), Berry (1987, p. 51), Burnham (1992), Callender, Quinn e Tymoczko (2008), Chew e Mardirossian (2007), Collura (2005), Hall (2008), Javier (2009), Leman (1991), Lerdahl (2001), Mahle (apud BARROS, 2005, p. 213), McCartin (1998), Oliveira *et al* (2005), Pöhlert (1994), Tangian (2007) e Tymoczko (2003, 2006).

*   *   *

[5] Sobre as notas em comum como critério de equivalência e/ou afinidade funcional ver Meyer (2000, p. 438-442), Schoenberg (2001, p. 232).

*   *   *

[6] O musicólogo, crítico e editor inglês Arthur Henry Fox Strangways (1859-1948).

*   *   *

[7] A METÁFORA DA MATRIZ. *Matrix* é uma forte e bela imagem que reforça as doutrinas de unidade, de naturalidade e de evolução orgânica. "Essa palavra é latina. Deriva de *mater*, que quer dizer 'mãe'. Em latim, *matrix* é o órgão das fêmeas dos mamíferos onde o embrião e o feto se desenvolvem; é o útero [o útero universal]" (CHAUÍ, 2006, p. 10). Esse valor feminino alimenta a forte metáfora de gênero, a feminilidade geradora (a fonte, a origem, o nexo primordial, etc.) que nos induz a apreender a função tonal como algo análogo aos laços de "família" – laços como os que se estabelecem nas "relações de casamento", entre os diferentes acordes de uma mesma função existe algo como um "parentesco", uma "afinidade", um "sentimento comunitário", um elo de "nação", de "raça", de "território" ou de "região" – para recuperar aqui os termos e expressões escolhidos por Schoenberg (2001b, p. 325-326).

As FIGURAS 7.3, 7.4 e 7.5 expandem, modernizam, amplificam ou disfarçam, mas não negam nem modificam o que vimos no Capítulo 2: a eleição do grau característico, do acorde matriz que amarra cada um destes três conjuntos de acordes, está associada ao suposto primado, dito natural, da relação de quintas: T é **I**, situado quinta justa acima de S que é **IV6** que, por *double-emploi*, é ao mesmo tempo um **IIm7**, a S que antecede a D que é **V7** de **I**! Assim, a força motriz da tonalidade é vista como feminina, a tendência dita dominante (lembrando que *domus* é morada, domina a dona da casa, a senhora, a companheira, a esposa, a mãe) que comanda o principal das progressões. Femininas são também as variantes metafóricas profundamente arraigadas na tradição tonal: a dominante (a quinta do acorde, o grau ou a função) ocupa ou "cai" no tempo fraco; ela é o diferente, a tensão, o lugar da dissonância, o lugar da mistura, da preparação, da pergunta, da variação, da instabilidade, da mudança, da terminação feminina, da "semi"-cadência, pois inconclusa, é a fonte de continuidade.

*   *   *

[8] CLICHÊS CESH. Na gíria especializada da *jazz theory* o acrônimo "CESH" ou "C.E.S.H." (pronuncia-se "kesh"), para "*chromatic embellishment of static harmony*" ou "*contrapuntal elaboration of static harmony*", é empregado em referência a movimentos "clichês" específicos em que, caracteristicamente, sobre um acorde estático (*static harmony*) uma das vozes (ou mesmo o baixo) realiza uma linha cromática ascendente e/ou descendente (cf. COKER, 1991, p. 61-73; COKER, KNAPP, e VINCENT, 1997, p. 66-67; LIGON, 1996; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 108-110).
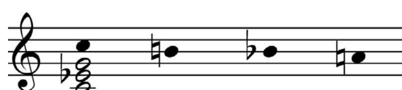
No caso do acorde menor (FIG. 7.10a, b), o movimento CESH se dá em torno da 8ª ou da 5ª do acorde e decorre das variações das 6ª e/ou 7ª notas das escalas menores de tipo natural, harmônica e melódica. No caso do acorde maior (FIG. 7.10c), o movimento se dá em torno da 5ª do acorde e é aceito como uma decorrência da escala harmônica do tom relativo menor (nota **sol#** da escala de Lá-menor harmônica em Dó-maior).

Tais linhas clichês são emblemáticas em vários gêneros e estilos da música popular e, na *jazz theory*, estão mais especificamente associadas a uma estereotipia latina ("*Latin standard*", "*Latin montunos*", etc.) na qual sucessos como "*Besame mucho*", "Manhã de carnaval", "*Brazil*" ou "Aquarela do Brasil"(cf. FURTADO FILHO, 2010, p. 315; NAPOLITANO, 2007b, p.127-128), ou outras assim, são lembradas como "típicas".

O estudo de Coker, Knapp, e Vincent (1997, p. 67) cita vários *standards* que empregam o recurso, tais como: "*My Funny Valentine*"; "*Bye, bye Blackbird*"; "*God Bless the child*"; "*In a sentimental mood*"; "*My favorite things*"; "*'Round Midnight*"; "*Sumertime*"; "*Lucky Southern*"; etc. O estudo de Coker (1991, p.61-73) traz uma generosa coleção de frases transcritas de improvisações de jazzistas célebres sobre as tais harmonias CESH.

FIG. 7.10 - Clichês CESH (*contrapuntal elaboration of static harmony*)
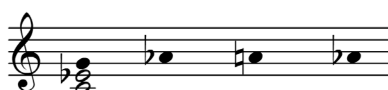
a) CESH descendente em menor



Cm — $Cm^{(7M)}$ — Cm7 — Cm^6

eólio — ***menor harmônica*** — ***eólio*** — ***menor melódica***
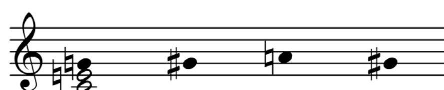
b) CESH ascendente em menor



Cm — Ab/C — Cm^6 — Ab/C

eólio — ***eólio*** — ***menor melódica*** — ***eólio***

c) CESH em maior



C — $C^{(\#5)}$ — C^6 — $C^{(\#5)}$

jônico — ***jônico (#5)*** ou ***jônico aumentado*** (Am melódica) — ***jônico*** — ***jônico (#5)*** ou ***jônico aumentado*** (Am melódica)

É oportuno destacar que, por um lado, o uso combinado, seqüencial e completo dessas "elaborações contrapontísticas" está associado a uma solução harmônica comum, idiomática, pré-determinada e, artisticamente, consideravelmente desvalorizada. Mas, por outro, o emprego isolado de um ou outro destes acordes matizados por uma ou pelas duas notas cromáticas da escala tipo menor melódica (i.e., o emprego destacado de um acorde como **Cm6$^{(7M)}$**, ou como **C7M$^{(\#5,\#11)}$** desvinculado dos clichês CESH), como vimos no item 24 do Capítulo 4, é uma solução percebida como avançada, criativa e incomum.

* * *

[9] DA NOÇÃO DE EQUIVALÊNCIA OU PLURALIDADE DIATÔNICA ENTRE TÉTRADES. Dado ao conjunto de informações reunidas aqui (FIGURAS 7.3, 7.4 e 7.5), estes quadros se mostram úteis nas tarefas de decifração e reconhecimento da validade de muitas formulações variantes (dicas práticas, macetes, receitas, resumos, aplicações mnemônicas, truques locais ou pessoais, etc.) que formal ou informalmente transitam nas práticas teóricas da música popular. Assim, novamente aqui, é preciso cuidado para reconhecer se, a cada caso, estamos diante de uma nova regra, de um novo recurso, de um novo achado, de uma nova "pluralidade" ou "múltiplo significado (*Mehrdeutigkeit*)", ou se estamos tratando da mesma coisa com outro nome, sob outro ponto de vista, a partir de outra referência, com outro objetivo, etc.

O estudo destes quadros mostra diversas relações de equivalência, e equivalência aqui pode ser entendida de muitas maneiras. Se um acorde (grau e ou escala) X equivale a Y, esta equivalência pode implicar em: tocar X no lugar de Y; arpejar as notas de X sobre a harmonia Y; X é sinônimo de Y; X substitui ou re-harmoniza Y; X é igual, ou aproximadamente igual a Y; X é Y com outra nota no baixo (X é uma inversão de Y); X corresponde a um determinado acréscimo de tensões em Y; X pode ser superposto a Y formando "policordes simples ou compostos, implícitos ou explícitos" (LIMA, 2006, p. 34- 42); X é um complemento de Y; etc. Tais relações de equivalência (assinaladas com ⇔ ou ↗ na FIG. 7.11) são guardadas e transmitidas por meio de máximas teóricas concentradas e reconhecidamente eficientes, enunciados prescritivos concisos tais como os que, no âmbito diatônico, a FIG. 7.11 procura amostrar.

Outras diversas equivalências se estabelecem quando se leva em conta os chamados "meios de preparação" (recursos como os modos da escala menor melódica, da escala alterada, da escala dominante diminuta, etc.). Sendo assim, a FIG. 7.11 pode ser estudada como um inventário apenas sugestivo e parcial, uma espécie de ressalva (incompleta, provisória) que nos auxilia a lidar com esse tipo de racionalização legítima e recorrente em várias práticas teóricas que nos cercam. Para uma compreensão mais ampla da temática das "pluralidades" nos campos da *jazz theory* e da teoria da música popular, cf. os estudos de Mock (1977) e Pacheco Júnior (2010).

A FIG. 7.11 faz uso do termo "*minorising*" ou "*jazz minorising*" que, conforme o mencionado, na gíria especializada da *jazz theory* diz respeito a aplicação do vocabulário menor (digitação, localização de notas, tensões, escalas, arpejos e frases) sobre acordes que são maiores a partir de um acorde menor proximamente relacionado (BAXTER, 2002).

FIG. 7.11- Amostragem de formulações concisas de equivalências diatônicas
(por pluralidade, significado múltiplo, superposição, complementaridade ou inversão)
entre tétrades na tonalidade maior

Ocorrência-tipo	*Fórmula genérica*	*Outras ocorrências no tom de Dó-maior*	

a) Equivalências entre relativos, **acorde menor com 7m e 9** ou **acorde maior com 7M e 6**

VIm7 ⇔ I7M Am 1 ♭3 5 ♭7 9 C7M 6 1 3 5 7M	em (acorde-tipo) **m7** tocar o (acorde-tipo) **7M** (localizado terça menor acima) 3ªm↑ ⇔ em **7M** tocar o **m7** 3ªm↓ "*minorising*"	**Dm7 ⇔ F7M**	**IIm7 ⇔ IV7M**
		Fm7 ⇔ Ab7M	**IVm7 ⇔ bVI7M**
		Cm7 ⇔ Eb7M	**Im7 ⇔ bIII7M**
		Gm7 ⇔ Bb7M	**Vm ⇔ bVII7M**
		Bbm7 ⇔ Db7M	**VIm7 ⇔ I7M** da napolitana
		F#m7 ⇔ A7M	**VIm7 ⇔ I7M** da submediante
		C#m ⇔ E7M	**VIm7 ⇔ I7M** da mediante

b) Equivalência entre anti-relativos, **acorde maior com 7M e 9**

I7M ↗ IIIm7 Em 1 ♭3 5 ♭7 C7M 1 3 5 7M 9	em **7M** tocar o **m7** 3ªM↑ "minorising"	**F7M ↗ Am7**	**IV7M ↗ VIm7**
		Eb7M ↗ Gm7	**bIII7M ↗ Vm7**
		Ab7M ↗ Cm7	**bVI7M ↗ Im7**
		Bb7M ↗ Dm7	**bVII7M ↗ IIm7**
		Db7M ↗ Fm7	**bII7M (Np) ↗ IVm7**
		A7M ↗ C#m7	**I7M ↗ IIIm7** da submediante
		E7M ↗ G#m7	**I7M ↗ IIIm7** da mediante

c) Equivalência para acorde **menor com 7m, 9 e 11**

VIm7 ↗ IIIm7

Em 1 ♭3 5 ♭7
Am 1 ♭3 5 ♭7 9 11

em **m7** tocar o **m7** 5ªJ↑

Dm7 ↗ Am7	**IIm7 ↗ VIm7**
Fm7 ↗ Cm7	**IVm7 ↗ Im7**
Gm7 ↗ Dm7	**Vm7 ↗ IIm7**
F#m7 ↗ C#m7	**VIm7 ↗ IIIm7** da submediante
C#m7 ↗ G#m7	**VIm7 ↗ IIIm7** da mediante

d) Equivalências entre **acorde meio-diminuto** e **acorde menor com 6ª**

VIIm7(b5) ⇔ IIm6

Dm6 1 ♭3 5 6
Bm7(b5) ♭3 ♭5 ♭7 1

em **m7**$^{(b5)}$ tocar o **m6** 3ªm↑

⇔

em **m6** tocar **m7**$^{(b5)}$ 3ªm↓

Dm7(b5) ⇔ Fm6	**IIm7(b5) ⇔ IVm6**
Am7(b5) ⇔ Cm6	**VIm7(b5) ⇔ Im6**
F#m7(b5) ⇔ Am6	**#IVm7(b5) ⇔ VIm6**

e) Equivalência entre **acorde maior com 7m** e **acorde meio-diminuto**

V7 ↗ VIIm7(b5)

Bm7(b5) 1 ♭3 5 ♭7
G7 1 3 5 ♭7 9

em **7** tocar o **m7**$^{(b5)}$ 3ªM↑

Bb7 ↗ Dm7(b5)	**bVII7 ↗ IIm7(b5)**
F7(Blues) ↗ Am7(b5)	**IV7(Blues) ↗ VIm7(b5)**
D7 ↗ F#m7(b5)	**"II7" ↗ #IVm7(b5)**

f) Equivalência entre **acorde maior com 7m** e **acorde menor com 6**

V7 ↗ IIm6

Dm6 11 6 1 ♭3 5 6
G7 1 3 5 ♭7 9 3

em **7** tocar o **m6** 5ªJ↑
(ou 4ªJ↓)

"*minorising*"

F7(Blues) ↗ Cm6	**IV7(Blues) ↗ Im6**
Bb7 ↗ Fm6	**bVII7 ↗ IVm6**
D7 ↗ Am6	**"II7" ↗ VIm6**

g) [Combinando as equivalências d), e) e f)] equivalências entre **acorde maior com 7m** e **acorde menor com 6**

V7↗VIIm7$^{(b5)}$ **⇔ IIm6**

Bm7(b5) 1 ♭3 5 ♭7
Dm6 11 6 1 ♭3 5 6
G7 1 3 5 ♭7 9

em **7** tocar o **m7**$^{(b5)}$ c
ou **m6** 5ªJ↑

Bb7↗ Dm7(b5) ⇔ Fm6
F7 (Blues) ↗ Am7$^{(b5)}$ **⇔ Cm6**
D7 ↗ F#m7$^{(b5)}$ **⇔ Am6**

h) Equivalência entre **acorde maior com 7M, 9 e #11** (**lídio**) e **acorde maior com 7M**, **acorde menor com 7** e **acorde meio-diminuto**

IV7M ↗ I7M
IV7M ↗ IIIm7
IV7M ↗ VIm7
IV7M ↗ VIIm7(b5)

Bm7(b5) ♭5 ♭7 11 1 ♭3
Am7 1 ♭3 5 ♭7 9 11
Em7 11 1 ♭3 5 ♭7
C7M 6 1 3 5 7M 9
F7M 1 3 5 7M 9 ♯11 6

em **7M (lídio)**

tocar o

7M
5J↑

ou
m7
2ªm↓

ou
m7
3ªM↑

ou ainda
m7(b5)
4ªaum↑

Db7M ↗ Ab7M **Db7M ↗ Cm7** **Db7M ↗ Fm7** **Db7M ↗ Gm7(b5)**	**bII7M ↗ bVI7M** **bII7M ↗ Im7** **bII7M ↗ IVm7** **bII7M ↗ Vm7(b5)**
Ab7M ↗ Eb7M **Ab7M ↗ Gm7** **Ab7M ↗ Cm7** **Ab7M ↗ Dm7(b5)**	**bVI7M ↗ bIII7M** **bVI7M ↗ Vm7** **bVI7M ↗ Im7** **bVI7M ↗ IIm7(b5)**
Bb7M ↗ F7M **Bb7M ↗ Am7** **Bb7M ↗ Dm7** **Bb7M ↗ Em7(b5)**	**bVII7M ↗ IV7M** **bVII7M ↗ VIm7** **bVII7M ↗ IIm7** **bVII7M ↗ IIIm7(b5)**
Eb7M ↗ Bb7M **Eb7M ↗ Dm7** **Eb7M ↗ Gm7** **Eb7M ↗ Am7(b5)**	**bIII7M ↗ bVII7M** **bIII7M ↗ IIm7** **bIII7M ↗ Vm7** **bIII7M ↗ VIm7(b5)**
C7M ↗ G7M **C7M ↗ Bm7** **C7M ↗ Em7** **C7M ↗ F#m7(b5)**	**I7M ↗ "V7M"** **I7M ↗ VIIm7** **I7M ↗ IIIm7** **I7M ↗ #IVm7(b5)**
A7M ↗ E7M **A7M ↗ G#m7** **A7M ↗ C#m7** **A7M ↗ D#m7(b5)**	**I7M ↗ "V7M"** **I7M ↗ VIIm7** **I7M ↗ IIIm7** **I7M ↗ #IVm7(b5)** da submediante
E7M ↗ B7M **E7M ↗ D#m7** **E7M ↗ G#m7** **E7M ↗ A#m7(b5)**	**I7M ↗ "V7M"** **I7M ↗ VIIm7** **I7M ↗ IIIm7** **I7M ↗ #IVm7(b5)** da mediante

i) [Variante do caso a)] equivalências para **acorde menor com 7M** e **acorde maior com #5**

VIm(7M) ⇔ I7M(#5) ↗ (V/VIm)

E7 ♭13 1 3 5 7
Am(7M) 1 3 5 7M 9 11
C7M(#5) 6 1 3 ♯5 7M 9

em **m(7M)** tocar o **7M(#5)** 3ªm↑ ou o **7** 5ª↑

⇔

em **7M(#5)** tocar o **m(7M)** 3ªm↓ ou o **7** 3ªM↑

Dm(7M)⇔F7M(#5)↗A7	**IIm(7M)⇔IV7M(#5)↗(V/IIm)**
Cm(7M)⇔Eb7M(#5)↗G7	**Im(7M)⇔bIII7M(#5)↗V**

j) Equivalências para acorde maior com 7m e 4 suspensa

V7sus4 ↗ IIm7 ⇔ IV7M

F7M 9 6 1 3 5 7M
Dm7 11 1 ♭3 5 ♭7 9
G7sus4 1 5 ♭7 9 **4** 13

em **7sus4**
tocar o **m7** 5ªJ↑
ou o **7M** 2ªM↓

Bb7sus4 ↗ Fm7 ⇔ Ab7M
C7sus4 ↗ Gm7 ⇔ Bb7M
D7sus4 ↗ Am7 ⇔ C7M
F7sus4 ↗ Cm7 ⇔ Eb7M

* * *

[10] DOS SUBSISTEMAS DE DOMINANTE: ESCALAS E CONFIGURAÇÕES DO V7. O termo “pré-inventário de acordes com tendência de dominante” se justifica frente ao fato de que, nas práticas teóricas moderno-contemporâneas, são diversos os recursos que – tensionando, invertendo e reconfigurando o acorde de tipo **V7** – expandem sobremaneira as possibilidades elencadas na FIG. 7.5.

Para uma noção da magnitude dessa diversidade e expansão, a princípio, importa considerar que as *inflexões cromáticas em torno das notas do acorde de dominante* estão arranjadas em conjuntos pré-selecionados. Tais conjuntos atuam, por assim dizer, como *subculturas pré-maturadas* (no sentido biológico, de cultura obtida a partir de outra), que – na *jazz theory* e na teoria da música popular em geral – são armazenados e veiculados através de determinadas “escalas” associadas ao tipo **V7**. Tais como: “escala alterada”, “escala mixolídio b9, b13”, “escala dominante diminuta”, “escala mixolídio”, “escala mixolídio #11” e “escala de tons inteiros”. Escalas que, conforme as especificações na FIG. 7.12, são *subsistemas de dominante* dados (com algumas variações nos nomes e nas enarmonias) como *mais freqüentes*.

FIG. 7.12 - Alguns subsistemas de tensões empregados para matizar um acorde tipo **V7**

A cada caso, o *subsistema* (*série*, *coleção* ou *relação de notas* pré-acordadas) em questão estipula precisamente quais são suas *tensões* constitutivas e distâncias intervalares características. Com isso, declaram-se também quais são os vínculos que associam cada tipo de escala de **V7** ao seu devido ambiente de resolução (i.e., a modalidade *menor* e/ou *maior* do grau, acorde, região ou área tonal que esse **V7** anuncia). E assim, é possível perceber que estes *subsistemas* empregados para "timbrar" (BUETTNER, 2004) a *tétrade de tipo maior com sétima menor* condicionam e são condicionadas por valores de cultura, adequação, decoro, gênero, estilo, concepção, etc.

Na FIG. 7.12 – uma listagem parcial elaborada a partir dos elencos de "escalas de dominante" recorrentes em autores, quase todos já citados em oportunidades anteriores, como Alves (1997), Assumpção (2000), Barasnevicius (2009), Boling e Coker (1993), Chediak (1986), Faria (1991), Guest (1996b, 2006a, 2006b) Haerle (1975), Herrera (1995a), Honshuku (1997), Jaffe (1996), La Cerda (1984), Lawn e Hellmer (1996), Levine (1989, 1995), Nettles (1987a), Nettles e Graf (1997), Pacheco Júnior (2010), Pease (2003), Pease e Pullig (2001), Pollaco (2007), Rawlins e Bahha (2005), Ribeiro (200-), Russel (2001), Sabatella (2005), Tymoczko (1997) e Workman (2007) –, as gamas foram ordenadas da mais *premida* (i.e., os intervalos se aproximam da nota fundamental do **V7** em questão) para a mais *alargada* (os intervalos se distanciam da nota fundamental do **V7**).

Esta espécie de organização – "do mais fechado para o mais aberto" – procura representar uma noção, bastante difundida, de que existe aqui uma espécie de *gradatividade*: tomando por referência o *mixolídio* (a gama sem acidentes) – e parafraseando a apreciação sobre os modos diatônicos de Wisnik (1989, p. 217-218) –, as escalas que estão acima (com mais bemóis) possuem um caráter tensivo progressivamente mais escuro, contorcido. E as escalas abaixo do *mixolídio* (com mais sustenidos) possuem um caráter tensivo mais brilhante, aberto. Ao longo de uma música (composição, arranjo, improvisação, etc.), a gestão conscienciosa desta gradação "*darkness and sharpness*" (CHAFE, 2000, p. 148) deve contribuir para criar interesse, unidade, diversidade, narratividade, dramaticidade, expressividade, contrastar as funcionalidades das harmonias, etc.

A noção de "ambiente de resolução" (mais versátil do que "acorde de resolução") é necessária, pois como já vimos (p.ex., FIGURAS 6.35 a 6.38), nem sempre um **V7** se faz seguir, literalmente ou diretamente, pelo acorde-meta que de fato prepara: p.ex., um acorde de **A7** que prepara **Dm7** pode, em determinada situação, prosseguir para **F7M**. Neste caso, considerando que o acorde *de chegada* (**F7M**) é de fato *maior*, importa notar que a "escala" que matiza o **A7** deverá tocar as tensões (**b9**) e (**b13**), posto que o "ambiente de resolução" em questão aqui é o diatonismo de Ré-menor. Com as diversas *equiparações* (cadências de engano expandidas, cadências bifocais, etc.), a noção de "ambiente de resolução" se aplica também em situações de "acorde interpolado", nas seqüências de "dominantes secundárias", etc. Procurando detalhar um pouco mais esse múltiplo de sons, as figuras, casos, referências e comentários que se seguem amostram algumas configurações características, montagens e ocorrências emblemáticas, casos mais ou menos conhecidos pelos cultores deste repertório dos **V7** "tortuosos" (TAGG, 2005).

A FIG. 7.13 traz algumas configurações para um hipotético **G7** obtidas a partir do subsistema "escala alterada". Esta é a *coleção de tensões* que – inclusa na temática da "estratégia menor melódica" – vem sendo mais discutida e ilustrada ao longo do presente estudo (cf. FIGURAS 1.11, 1.12, 1.13, 2.16, 2.36, 4.8, 4.9, 4.10, 4.11, 4.12, 4.13, 4.14 e, principalmente, o Capítulo 5). Então, como vimos, um "**V7^{alt}**" é um meio de preparação que, posto o seu conjunto de tensões e o seu longo processo de maturação tonal, se volta tanto para o ambiente de resolução *menor* quanto para o *maior*. Assim, em tese, seu emprego é desempedido.

Contudo, mesmo nos repertórios deliberadamente tortuosos, também vimos (FIG. 5.71), com Levine (1995, p. 264), que as *restrições* ao emprego da gama alterada (i.e., o "**V7^{alt}**" e ou o seu célebre anagrama "**SubV7**") estão relacionadas ao uso consideravelmente exagerado que se faz deste recurso: a gama alterada atendeu ao ideal de *harmonia* que "exige a necessária variedade dos efeitos" (SCHENKER, 1990, p. 347), contudo, superabundante em certos cenários, seu emprego agora pode também conotar ausência de variedade. Na FIG. 7.13, as cifras de tipo "**Bb458**", "**Eb458**", etc., foram sugeridas pelas influentes soluções de Hermeto Pascoal (2000).

FIG. 7.13 - O subsistema de tensões da "escala alterada" gerando harmonias de **V7**^{alt} em preparação para ambiente de resolução Menor ou Maior

7
(b13)
(b5)
Lídio b7
Db7(#11)
dominante substituta
3
dominante disfarçada
"Abm6"
Menor melódica
(#9)
(b9)
Fund.
Alterada
G7alt

Sol-alterada
"Abm6"
Menor melódica
Alterada
G7alt
(b9) (#9) (b5) (b13)
Lídio b7
Db7(#11)

alguns acordes extraídos da gama "Sol-alterada"

algumas cifras possíveis

(#9,b13) G7/B — Bb458/G7/B — Eb/Db7 — (#11,13, 9) Db7 — Eb458/Db7 — Eb/F° — Eb458/G7

G7

Ab458/G/F — Eb458/G7 — Bb458/G7 — Eb/Db/B — Eb(#5)/Db — (b5, #9, b13) G7 — Cm7

G7

A FIG. 7.14 traz algumas montagens para um hipotético **G7** obtidas a partir do subsistema "escala mixolídio (b9, b13)". Esta gama é o quinto modo da corriqueira "escala menor harmônica", mas vale notar que, alguns dos autores supracitados já incluem a tensão **(#9)** – em princípio excluída desta coleção – como

um matiz que eventualmente se integra a este subsistema. Então, misturando a nota “si-natural” (a “nota sensível” distintiva da “escala menor harmônica”) com a nota “si-bemol” (mantida da “escala menor natural”), obtêm-se aqui uma espécie de gama variante que possui duas nonas e oito notas, chamada por vezes de “Mixolídio b9, #9, b13”.

FIG. 7.14 - O subsistema de tensões da “escala mixolídio (b9, b13)” gerando harmonias de **V7**$^{\mathbf{(b9,\ b13)}}$ em preparação para ambiente de resolução Menor ou Maior

A FIG. 7.15 traz *versões* de **G7** obtidas a partir da “escala dominante diminuta”. Algumas são configurações de **V7** imaginadas para uma *concepção* de música popular que opta por trabalhar com altas cargas de *tensões* (cf. comentários da FIG. 5.31). Com seus tantos nomes (cf. FIG. 7.12), esta gama possui

cultura tanto no repertório tonal (culto e popular) quanto no pós-tonal (que excede os limites do presente estudo) e, posto o seu prestígio, convida alguns comentários e referências que se apresentam logo adiante.

FIG. 7.15 - O subsistema simétrico de tensões da "escala dominante-diminuta" gerando harmonias de $\mathbf{V7^{(b9,\,13)}}$ em preparação para ambiente de resolução Maior

7
13
5
(b5)
Dim-dom
3
(#9)
Diminuta
Dom-dim
(b9)
Fund.
Dominante Diminuta
Escala octatônica
G7[alt]

diminuta simétrica
dom sim
diminuta do diminuto
dim dim
B°
Sol-dominante diminuta
dim dom
dom dim
(b9) (#9) (b5) 13

alguns acordes extraídos da gama "Sol-dominante diminuta"

a) os "dois diminutos" da gama "Sol-dominante diminuta"
Ab° B° D° F°
G° *Bb°* *Db°* *E°*

os "dois diminutos" combinados prolongando um **V7**
D° *Db°* **B°** *Bb°* **Ab°** *G°* **F°** *E°* **D°** **C**
G7

aplicação de tensões em acordes diminutos: "qual(is)quer nota(s) um tom acima das notas do acorde diminuto"
G E
F°(7M) **F°** **F°9** **E/F** **F°11** **C6 9 /E** ou **G/Am**
G7

aplicação de tensões em acordes diminutos: "qual(is)quer nota(s) um tom acima das notas do acorde diminuto" (outros casos)

b) os "4 acordes de tipo V7" da escala "dominante diminuta", sua equidistância por terça menor e suas equivalências de trítono

c) "tríades de estrutura superior" na gama "Sol-dominante diminuta"

d) o formato "trítono+quarta justa" e alguns de seus baixos variantes

e) superposição do formato "trítono+quarta justa"

Bb7(13)/G7(13) Db7(13)/Bb7(13) E7(13)/Db7(13) G7(13)/E7(13) C6(9)/E

G7

f) o formato "diminuto com sétima maior"

Bb Db E G

B°(7M) D°(7M) F°(7M) Ab°(7M) C7M

ou

Bb/B Db/D E/F G/Ab

G7

g) combinação dos formatos "trítono+quarta justa" e "diminuto"

G7(13) Ab° Bb7(13) B° Db7(13) D° E7(13) F° C6(9)/E ou G/Am

G7

h) combinação dos formatos "diminuto com sétima maior" e "trítono+quarta justa"

Bb Db E G

B°(7M) Db7(#9) D°(7M) E7(#9) F°(7M) G7(#9) Ab°(7M) Bb7(#9) C7M

ou

Bb/B Db/D E/F G/Ab

G7

Na teoria atual, esta "escala dominante diminuta" – ou mais precisamente, esta *divisão da oitava em oito notas alternadas por tom e semitom* – é percebida de maneiras diversas. Para alguns autores (como Straus e Lester citados abaixo) trata-se de um recurso já do *território* (ou com clara propensão para o) *pós-tonal*. Para outros autores (como Lima) trata-se de uma solução musical que permite uma espécie de *medição* entre as músicas contemporâneas cultas e populares. E, com o auxílio de um autor menos adepto ao dirimir as divergências, como Aharonián, podemos notar que, apesar de seus desenhos iguais, escalas "octatônicas" e "dominantes diminutas" (assim como vários dos "arquétipos" musicais contemporâneos – tais como: "acorde de Scriabin", "acorde de Tristão", "acorde maior-menor", "acorde alfa", "modo-de-Liszt", "escala hexatônica (tons inteiros)", "acordes por quartas", "poliacordes", "arquétipo Webern", diversos sistemas modais, escalas sintéticas, escalas pentatônicas, etc. – que encontramos nas músicas cultas e populares do século XX e agora XXI), de fato, *são* e *não são* as mesmas coisas.

> A *coleção octatônica* tem sido outra favorita pós-tonal, particularmente na música de Bartók e Stravinsky. Esta coleção [...] tem muitas características distintivas. Primeira, ela é altamente simétrica, tanto transpositivamente quanto inversivamente. Ela mapeia-se nela mesma em quatro níveis de transposição e quatro níveis de inversão. Como resultado, ela tem somente três formas distintas (assim

como o seu complemento, o acorde de sétima diminuta). [...] Na música pós-tonal, e mesmo na música anterior, as coleções octatônicas freqüentemente emergem como subprodutos de esquemas transpositivos envolvendo terças menores e trítonos (STRAUS, 2000, p. 111 e 113).

Uma coleção de oito notas que se tornou particularmente popular entre muitos compositores, a escala octatônica, apresenta alternadamente intervalos de tons inteiros e semitons. [...] devido à sua estrutura modular e repetitiva, apenas existem três formas diferentes da escala. Por isso, numa peça baseada na escala octatônica, podem ser estabelecidas diferentes regiões de transposição similares a mudanças de tom na música tonal. [...] A popularidade da escala octatônica pode dever-se ao grande número de elementos tonais e não tonais que contém. Como as escalas tradicionais diatônicas, combina tons e semitons entre cada um dos sucessivos graus da escala, possibilitando a criação de melodias e arpejos com uma sonoridade tradicional. [...] A escala octatônica é usada em conjunto com outros tipos de escalas (diatônica, tons inteiros, etc.) em diversos momentos. Sem dúvida que muito do colorido exótico da harmonia de Messiaen [o compositor, organista e ornitologista francês Olivier Messiaen, 1908-1992] advém de elementos tonais em contextos não tradicionais como a escala octatônica (LESTER apud CARVALHO, 2003, p. 126).

As estratégias octatônicas são valorizadas pela plasticidade referencial que oferecem, podendo absorver procedimentos seriais, tonais, modais, etc., e evocar simultaneamente contextos estéticos os mais distintos – tradição nordestina, tradição romântica e pós-romântica, nacionalismo, atonalidade "livre", vanguarda do serialismo estrito, vanguarda dos *clusters*, faixas sonoras e indeterminação etc. – mantendo uma atitude de coerência interna e propiciando inclusive "diálogos" entre os domínios evocados (LIMA, 2000, p. 403).

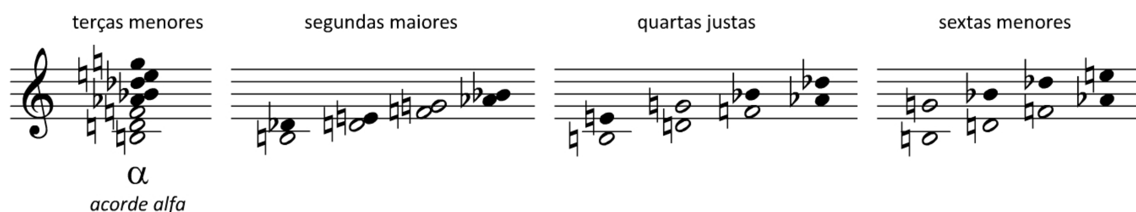
Fica claro que se trata de duas linguagens e de dois códigos que convivem juntos em nossa sociedade ocidental ou ocidentalizada. São territórios de existência paralela, e até se dão alguns fenômenos fronteiriços que não fazem senão confirmar a existência de uma fronteira, dificilmente definível em um sistema teórico, porém claríssima para todo bom conhecedor de ambos os territórios (AHARONIÁN, 2004, p. 50).

No *território* da música culta do século XX (i.e., da música *não-tonal* ou com propensão ao *pós-tonal*) as referências ao *octatonismo* são diversas (cf. LESTER, 2005, p. 170-177). Sobre o octatonismo em Stravinsky alguns estudos são: Berger (1963), Taruskin (1993, 1996), Toorn (1983), Toorn e Tymoczko (2003) e Tymoczko (2002). Sobre o octatonismo em Bartók, ver Antokoletz (1984), Cohn (1981) e Lendvai (2003). Sobre o octatonismo em Debussy, ver Forte (1991). Sobre o octatonismo em Ravel, ver Baur (1999). Em várias passagens, Menezes (2002, p. 349, 403) observa que, no "catálogo modal" idealizado por Messiaen, esta escala corresponde ao "segundo modo de transposições limitadas" (cf. BARRAUD, 1981, p. 71-74; POUSSEUR, 2009, p. 270). Menezes (2002, p. 195 e 275) demonstra também aplicações desta escala na música de Alban Berg (1º ato da ópera "*Wozzeck*", 1920) e Béla Bartok (*Mikrokosmos*, v. IV, n. 109, "*From The Island of Bali*"). Clark (2003, p. 55-71) aborda o octatonicismo na ópera em um ato "*Riders to the Sea*", de 1927, do compositor inglês Vaughan Williams (1872-1958). Berger (2002, p. 185-197) estuda o impacto que o referencial octatônico causou sobre a estética e a composição musical norte-americana no século XX. Uma exposição teórica sobre as capacidades pós-tonais da gama octatônica pode ser estudada em Lerdahl (2001, p. 252-285). Gerling (2001) estuda coleções octatônicas em obras do compositor teuto-brasileiro Bruno Kiefer (1923-1987). Lima (2000) aborda as "estratégias octatônicas" na música do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990).

Estudando as formações harmônicas na música de Béla Bartók (1881-1945), o musicólogo húngaro Ernö Lendvai (1925-1993) propôs o termo "acorde alfa" (e logo "harmonias alfa"), cifrado "**α**", para o acorde que se obtêm através da superposição de todas as notas da escala octatônica em dois "acordes diminutos" (como mostra a FIG. 7.15a).

Este tipo [o acorde alfa] se apresenta freqüentemente na música de Bartók, tanto quanto os acordes de sétima na música do século XIX [...] [das superposições por terças menores, segundas maiores, quartas justas ou sextas menores do acorde alfa, FIG. 7.16] surge a característica "incandescência" das harmonias alfa. Talvez o acorde mais tenso na música barroca tenha sido o acorde de sétima diminuta. A tensão se incrementa nos acordes alfa de Bartók através da mistura de dois acordes de sétima diminuta (LENDVAI, 2003, p. 51).

FIG. 7.16 - O "acorde alfa" e suas superposições intervalares, a partir de Lendvai

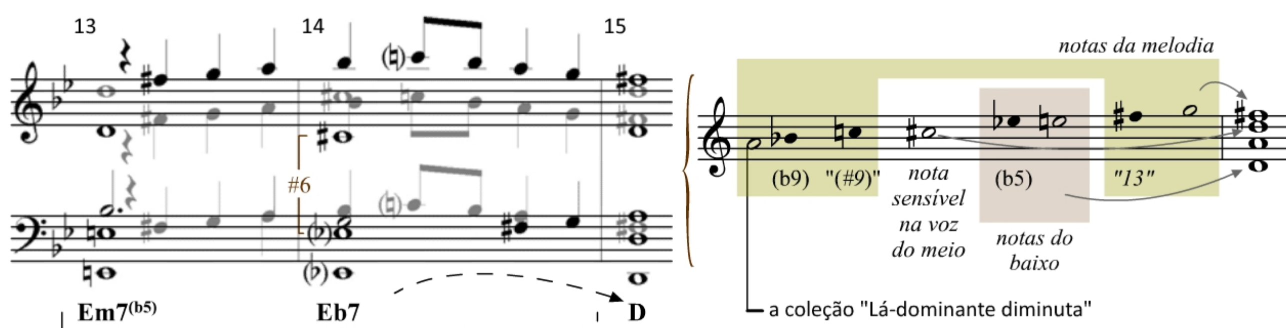


O formato "trítono + quarta justa" (FIG. 7.15d, e, g, h) é estudado por Menezes (2002, p. 115-127) como "Arquétipo Weberniano de Primeiro Tipo", um dos "protótipos da atonalidade vienense" que estão presentes "fortemente também na obra de Schoenberg e Berg (assim como também na de outros compositores, tais como Bartók ou Debussy)". O formato "**V7**$^{(\#9)}$" (FIG. 7.15d, h) é tratado por Menezes (2002, p. 180-181) como "Acorde Maior-Menor", "Arquétipo Blues" e também é cifrado como "Dominante com sétima menor e nona aumentada". Sobre o chamado "Arquétipo Maior Menor", cf. Menezes (in: POUSSEUR, 2009, p. 264) e LENDVAI (2003, p. 49-51).

Com a idéia de "diálogos" sugerida por Lima (2000, p. 403), é oportuno observar que os empregos contemporâneos da escala octatônica em contextos outros, que não o uso estritamente harmônico tonal (nesta função de uma "dominante diminuta" que prepara um ambiente de resolução maior), vêm sendo localizados e estudados no repertório popular brasileiro. Smarçaro (2006, p. 128-129) mostra o emprego (mais propriamente *modal* e associado ao ambiente musical da "tradição nordestina") da chamada escala "dom-dim" na composição "*The Desert/The Wraith*" de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro (gravada por Dori Caymmi em seu álbum "*Kicking cans*" de 1993). Bastos (2010, p. 115-136) estuda o emprego da "escala octatônica" na composição "Libera-nos" de Edu Lobo gravada em 1973 (aqui podemos dizer que se trata de uma espécie de "diálogo" entre a MPB de Edu Lobo e o octatonismo stravinskyano).

Alguns empregos tonais (comparáveis, até certo ponto, aos recursos que são descritos pela *jazz theory* e pela teoria da música popular) podem ser localizados no repertório europeu dos séculos XVIII e XIX. Um caso bastante conhecido, em que a característica ordenação octatônica dos tons e semitons já sugere o reconhecimento desta gama (que, atualmente, podemos chamar de "dominante diminuta"), é aquele que ouvimos nos compassos 13 a 15 (FIG. 7.17), a primeira semicadência do primeiro movimento da Sinfonia em Sol-menor, K. 550, escrita por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nos idos de 1788.

FIG. 7.17 - A ordenação octatônica sugerida numa semicadência da Sinfonia em Sol-menor, K. 550, de Mozart, 1788



Berger (2002, p. 190 e 195) estuda o emprego do "referencial octatônico" em dois trechos de obras de Beethoven: no segmento dos compassos 252 a 255 do *Concerto para piano e orquestra*, n. 5 em Sol-maior, op. 58. E nos dezoito compassos iniciais da Variação n. 20 das célebres variações "*Diabelli*", op. 120, escritas entre 1819 e 1823 e considerada uma composição "difícil de analisar" que, "com relação à harmonia, mereceria o título de obra mais audaciosa de Beethoven" (SCHOENBERG, 2004, p. 114).

Os casos da combinação dos "dois diminutos" como recurso de prolongação de um **V7** (com se vê na FIG. 7.15a) e das "tríades de estrutura superior" (FIG. 7.15c) podem ser ilustrados com uma passagem do *Noturno*, op. 15, n. 3, de Frédéric Chopin (1810-849) "composto [em 1834] após a leitura de *Hamlet*" (SEINCMAN, 2001, p. 147). Trata-se do segmento cadencial dos compassos 77-79 (FIG. 7.18) que aparece em uma frase sobre a qual Seincman (2001, p. 162) escreve: "toda esta longa frase [compassos 67 a 97] é

harmonicamente instável, e o ápice disto ocorre nos compassos 77-78, por meio de uma seqüência de acordes de sétima diminuta". Em seu gráfico analítico, Seincman (2001, p. 162) interpreta esta "seqüência" como "acordes transitivos (harmonia vagueante)". E importa lembrar que, conforme Schoenberg (2004, p. 17): "uma seqüência não tem objetivo; [...] pode ser *afuncional*, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara".

Contudo, esta espécie de *charada chopiniana* – lembrando também que, como informa Seincman (2001, p. 148), após ter escrito a epigrafe "*d'après Hamlet*" no *Noturno*, Chopin a apagou comentando: "que eles descubram por si só" – pode ser suficientemente decifrada com o auxílio da escala *Sol#-dominante diminuta* que aqui, com algumas enarmonias, prolonga uma preparação para o acorde de **C#**. Então, recuperando os nexos tradicionais da concatenação harmônico-tonal do diminuto (cf. FIG. 5.26a), nota-se, com o auxílio desta conhecida ferramenta da *jazz theory* e da teoria da música popular, que se trata de uma "progressão". Ou seja, os diminutos estão em "determinada ordem", almejam "um propósito definido" (SCHOENBERG, 2004, p. 17). Sob o aspecto de uma indecifrável "harmonia errante" esconde-se o encadeamento canônico: dominante e tônica, **V7** e **I**.

FIG. 7.18 - Os "dois diminutos" da escala octatônica prolongando uma preparação para **C#** no *Noturno*, op. 15, n. 3 de Chopin, 1834

O caso descrito na FIG. 7.15b como "os 4 acordes de tipo **V7** da escala dominante diminuta, sua eqüidistância por terça menor e suas equivalências de trítono" pode ser ilustrado por uma ocorrência da primeira metade do século XVIII (FIG. 7.19) e outra já da segunda metade do século XX (FIG. 7.20).

A FIG. 7.19 esquematiza uma passagem singular que, conforme Agmon (1990), se observa no trecho dos compassos 62 a 81 da *Sonata em Fá#-maior*, K.319, L.35, de Domenico Scarlatti (1685-1757). Trata-se de um engenhoso emprego do "referencial octatônico" (i.e., da "divisão da oitava em partes iguais" conforme o molde aqui chamado de "escala dominante diminuta") que, sofrendo algumas enarmonias, como um "*cantus firmus*" ou como uma "viga mestra" (cf. ROWELL, 2005, p. 170) na linha do baixo, sustenta uma espécie de longa prolongação (em sentido schenkeriano) do **V7** de Fá#-maior.

FIG. 7.19 - A escala octatônica prolongando o acorde de **C#7** na *Sonata em Fá#-maior,* K. 319, de D. Scarlatti

trocas enarmônicas empregadas em algumas edições
62 67 69 71 73 75 77 79 81
C#7 *B°* **Bb7** *Ab°* **G7** *F°* **E7** *D°* **C#7**
prolongação do acorde de **C#7**
Dó#-dominante diminuto
13 (b5) (#9) (b9)

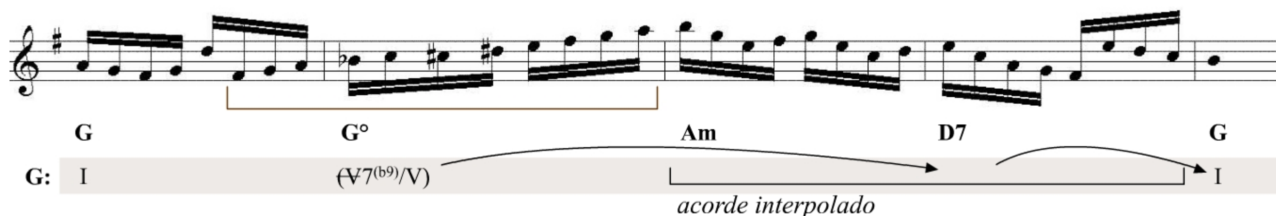
A FIG. 7.20 traz um fragmento do choro "Papo-de-anjo" do arranjador, compositor e instrumentista brasileiro Radamés Gnattali (1906-1988), composição que podemos ouvir na faixa 1 do álbum "Radamés interpreta Radamés" gravado em 1958. Aqui os "quatro acordes de dominante" do subsistema "Mib-dominante diminuta" prolongam, com algumas enarmonias, o **V7** que anuncia a aparição de Láb-maior.

FIG. 7.20 - A escala octatônica prolongando o acorde de **Eb7** no choro "Papo-de-anjo" de Radamés Gnattali, c. 1958

Bb/F cavaquinho: C7(#5) C#7(#5) D7(#5) D#7(#5) **Ab7M**
Bb/F **F#7 (b5)** **Eb7 9** **C7 9** **A7 (#11)** **Ab7M**
prolongação do acorde de **Eb7**
G: bIII (V/bII) bII7M
Mib-dominante diminuto (b9) (#9) (b5) 13 *12 sons*
notas de aproximação cromática no interior da escala formando outro "diminuto"

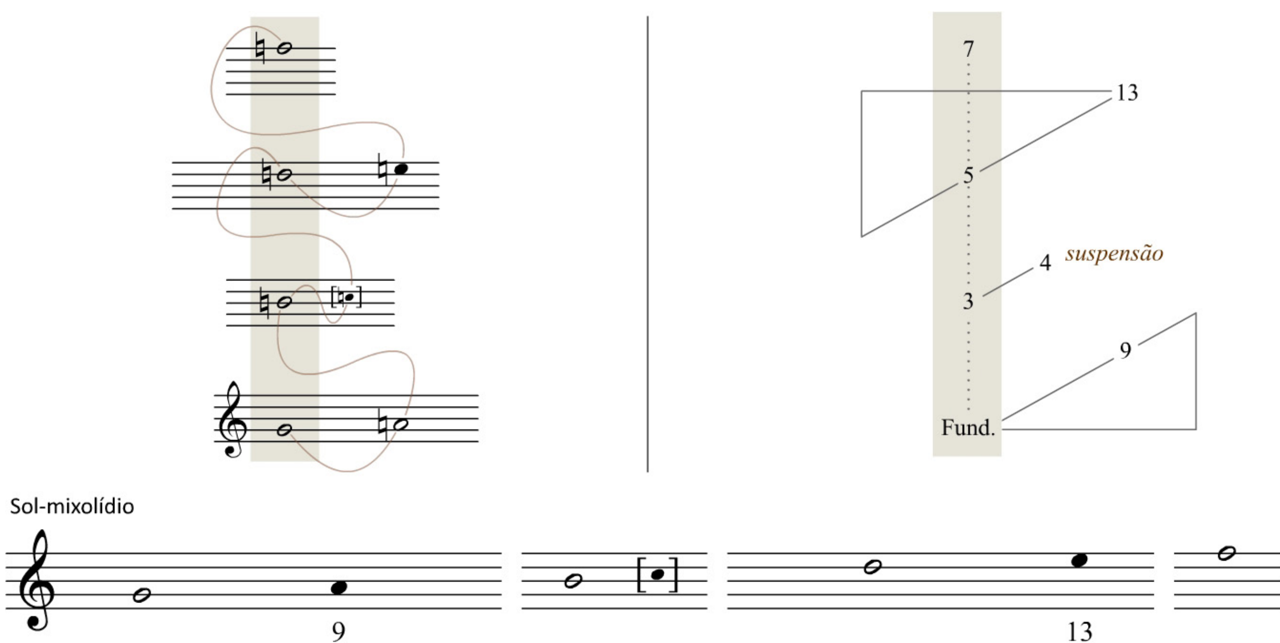
Para concluir estas ilustrações referentes aos recursos harmônicos do octatonicismo tonal, vale sinalizar algo da conhecida versatilidade linear desta gama: “em *Chorinho para ele* [de 1977] Hermeto Paschoal usa esta escala inteira, melodicamente” (GUEST, 2006a, p. 96). Nesta passagem (FIG. 7.21), a escala de Lá-dominante diminuta é tocada sobre um **G°**, uma *dominante da dominante*, que prepara o **V7** de Sol-maior.

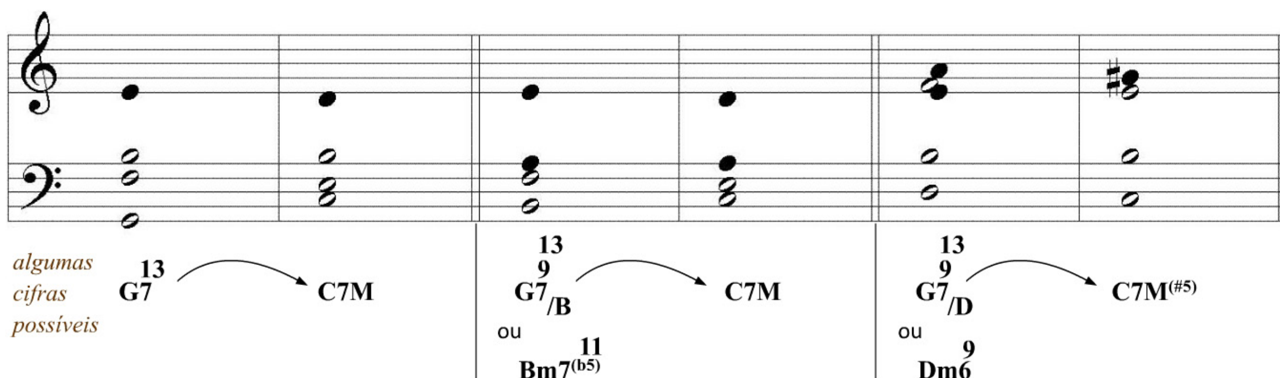
FIG. 7.21 - O contorno melódico da escala dominante diminuta no “Chorinho para ele”, Hermeto Pascoal, 1977

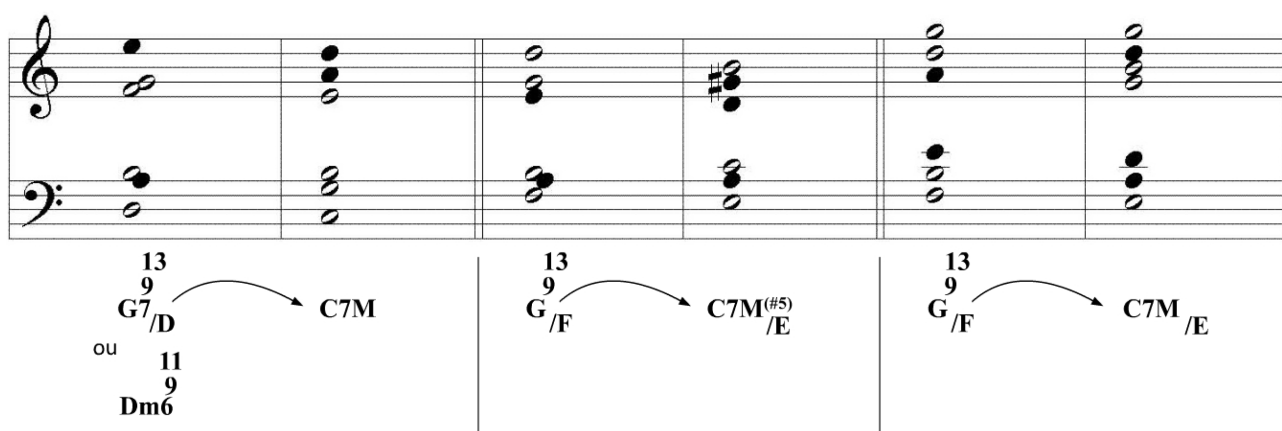


A FIG. 7.22 traz algumas versões de **G7** obtidas a partir do subsistema “escala mixolídio”. Esta gama é o quinto modo da “escala maior” e, com isso, os contrastes entre preparação e resolução aqui são de outra natureza. Em Dó-maior, o diatonismo do lugar de chegada é o mesmo que compõe o Sol-mixolídio, assim, sem bemóis ou sustenidos para reforçar a caracterização dos papéis, as diferenças agora dependem das articulações entre frase, métrica e o posicionamento estratégico das notas do trítono natural.

FIG. 7.22 - O subsistema de tensões da “escala mixolídio” gerando harmonias de **V7**$^{(9,\,13)}$ em preparação para ambiente de resolução Maior



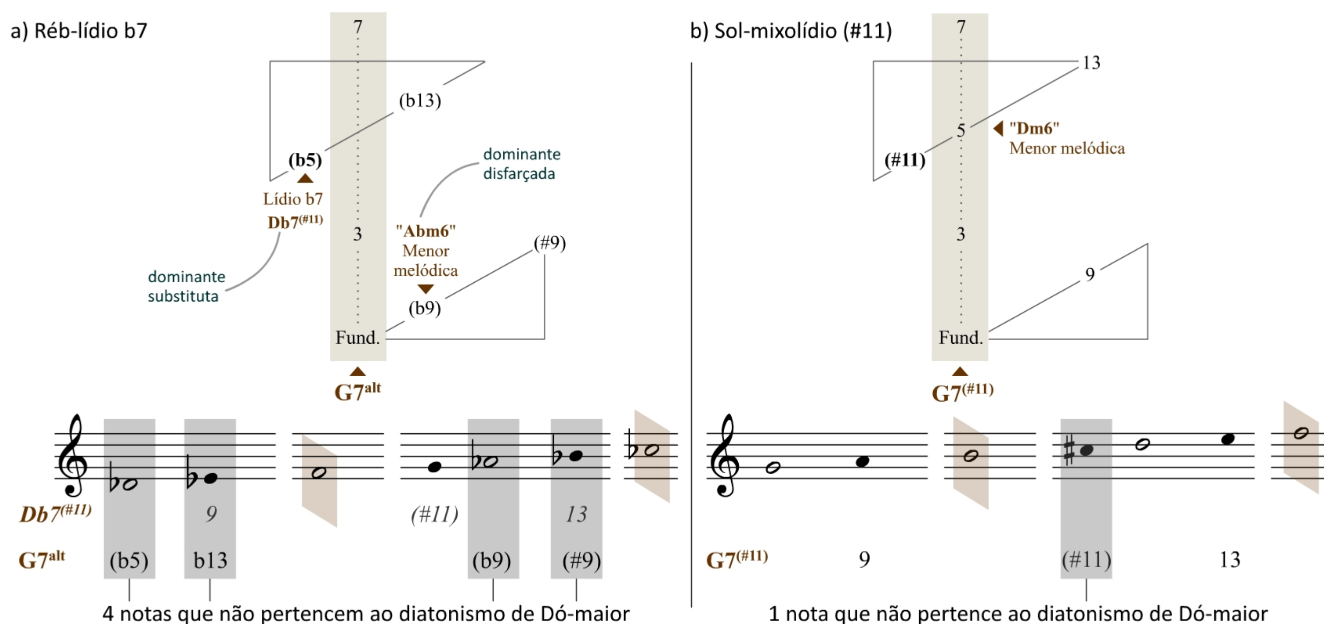




A FIG. 7.24 traz algumas montagens para um hipotético **G7** obtidas a partir do subsistema "escala mixolídio #11" (ou "#4"). A situação teórica desta escala é um tanto controversa. Assim, ressalvando que as colocações que se seguem não expressam uma unanimidade normativa, importa salientar aqui algo da problemática distinção entre "Lídio b7" e "Mixolídio (#11)". A rigor, estes dois termos fazem referência a um único ordenamento escalar (1, 2, 3, **#4**, 5, 6, **b7**). Contudo, *artisticamente*, *funcionalmente*, a duplicação dos nomes é necessária para alguns autores da *jazz theory* e da teoria da música popular, pois procura registrar o fato de que, com este mesmo ordenamento, é possível fazer surgir dois subsistemas de preparação que possibilitam efeitos de dominante realmente diversos. Ou seja, trata-se de uma estrutura invariante que varia conforme a aplicação. Esta distinção não está na estrutura da escala, e sim na relação contrastiva que se estabelece entre a preparação e a resolução. Entre as quantidades e qualidades cromáticas das notas de tensão associadas a um **V7** e as notas distensas do diatonismo perfeito maior do seu respectivo lugar de chegada. Então, apesar das divergências quanto aos nomes, trata-se principalmente é de uma distinção técnico-teórica que possa refletir concepções e projetos estéticos significativamente diferentes.

Como se revê na FIG 7.23 (e ao longo do Capítulo 5), "Lídio b7" é entendido (na *jazz theory* e na teoria da música popular), *grosso modo*, como uma maneira anagramática de dizer "superlócrio" ou escala "alterada". Tal gama – associada ao "acorde de sexta aumentada" para uns, ou ao "acorde de dominante substituta" para outros – carrega consigo uma expressiva quantidade de quatro mutações, notas com acidentes ocorrentes que se diferem maximamente do tecido diatônico do ambiente de resolução. Já o termo "Mixolídio (#11)" expressa uma única mutação em relação ao diatonismo do lugar de chegada.

FIG. 7.23 - Comparação das propriedades contrastivas mensuráveis nos subsistemas "Réb-lídio b7" e "Sol-mixolídio (#11)" tendo o ambiente diatônico de Dó-maior como lugar de chegada e termo de comparação



Esta contraposição (FIG. 7.23) pode ser redita de muitas formas. Posto a sua longa história, o subsistema "Lídio b7" é um recurso de preparação consideravelmente mais conservador, tradicional e recorrente em diferentes repertórios e práticas teóricas (como vimos, sem ser necessariamente chamado assim, a sonoridade "Lídio b7" se fez ouvir na tonalidade moderna e contemporânea, culta e popular, pura e programática, etc.). Esta é a cultura de dominante que tende ao mais premido (naqueles termos da FIG. 7.12) e consigo carrega os sinais da expressividade tortuosa, da dramaticidade alterada, da bemolizada afetividade *darkness*, etc. Já o "Mixolídio (#11)" é um dialeto mais reservado. É um sistema de tensões que tende ao mais aberto e consigo carrega os sinais das harmonias que ambicionam estranhar e renovar as dominantes que aprendemos com a prática comum. Então, vale re-observar que (cf. FIG. 4.11i), o "Mixolídio (#11)" é uma solução que, com um acidente ocorrente, permite *timbrar* o **V7** com outra "escala menor melódica" – note-se (FIG. 7.23b), "Sol-mixolídio (#11)" equivale a "Ré-menor melódica" – quando a conjuntura (melodia, estilo, decoro, concepção, etc.) não possibilita o emprego da "escala alterada" (na FIG. 7.23a, a acidentada escala de "Láb-menor melódica").

FIG. 7.24 - O subsistema de tensões da "escala mixolídio #11", gerando harmonias de **V7**$^{(\#11)}$ em preparação para ambiente de resolução Maior

Recuperando o citado *dictum* agostiniano, podemos dizer que a apção pelo "Lídio b7" dialoga com uma concepção de harmonia que acreditou (ou ainda acredita) que "a beleza do mundo resulta da oposição dos contrários" (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989, p. 66). Enquanto que a opção por um "Mixolídio (#11)" tensiona a trama justamente confundindo os contrários, promovendo uma modernizadora guase-igualação diatônica que estranha os *cânones ocidentais da beleza* racionalizada em termos de variedade, intensidade, complexidade, oposição de qualidades, etc. Vai daí que o "nosso" conjunto "Mixolídio (#11)"

pode ser considerado um tipo de "desvirtuamento" da boa norma "deles". Com isso, vale notar ainda que, em determinadas práticas teóricas da música popular, o chamado "Mixolídio (#11)" (ou "#4") é uma gama que se emprega também na função subdominante (sobre o "**IV7blues**") e na função "tônica" (no caso do estereotipado "**I7**" que ouvimos nos estilos e sub-estilos do *blues* e da chamada "música nordestina").

Para finalizar, a FIG. 7.25 traz algumas montagens para um hipotético **G7** obtidas a partir do subsistema "escala de tons inteiros".

FIG. 7.25 - O subsistema simétrico de tensões da "escala de tons inteiros" gerando harmonias de **V7**$^{(9,\#11,\,\#5)}$ em preparação para ambiente de resolução Maior

7
(#5)
(#11)
3
9
Fund.
Sol-tons inteiros
9 (#11) (#5)
alguns acordes extraídos da gama "Sol-tons inteiros"
algumas cifras possíveis
G7(9,#5,#11)/B Db(#5)/Eb(#5) G(9,#5,#11)/F G(9,#5,#11)/F G(#5)/F(#5) F(#5)/G(#5) A(9, b13,#11) C#7(b5,b13, 9) C7M
G7

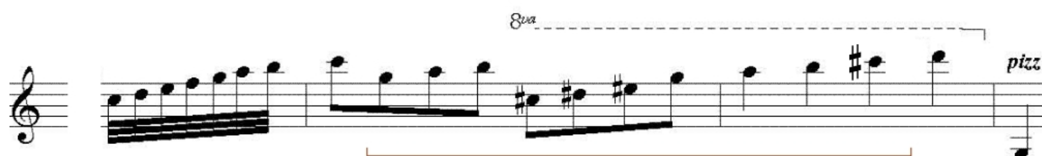
Para rememorar algo do prestígio angariado por esta coleção na contemporaneidade – prestígio que, em alguma medida, ambicionamos atrair quando nos apropriamos desta escala para *alegorizar* nossas *dominantes* tonais –, podemos reler um comentário sobre suas propriedades:

> Trata-se de uma escala hexacordal, que divide a *oitava* em seis tons iguais [...]. Ao contrário da diatônica, é uma escala que não comporta nenhuma diferenciação interna: tudo nela se equivale, não há possibilidade de hierarquia. Ao mesmo tempo é uma escala atonal, no sentido de que não possui nenhuma das daquelas afinidades atrativas que Costère utiliza no seu "sociograma": nenhuma quinta, nenhum semitom, enquanto proliferam trítonos. É uma escala onde não pode se dar nenhum tipo de resolução ou repouso, mas onde também não se tem como articular a tensão (não há solução, porque não chega a poder formular a evolução de um problema). Ela exemplifica bem capacidade que tem o contexto intervalar de projetar uma dinâmica, um jogo de forças que advém de sua configuração interna, criando um tempo/espaço próprio e uma forma particular de semântica implícita. O sentido do modo, nesse caso, é a imagem ambígua do

> deserto utópico, *versão moderna de um modalismo dessacralizado* onde, na falta de fundamento mítico que ritualize a recorrência, e de perspectiva que projete desenvolvimento, cria-se um tempo onde não há nem futuro, nem eterno retorno a uma fundamental (pois não há fundamental). O tempo sem perspectiva resolutiva, e sem centro fixo, gerado por essa escala de tons inteiros usada por Debussy, está na entrada da música contemporânea como uma verdadeira alegoria (WISNIK, 1989, p. 79-80).

Contudo, para relativizar um pouco as *propriedades, motivações, causas* e/ou *origens* da escala "hexatônica", vale mencionar que nem todas as heranças da sonoridade dos *tons inteiros* advêm desta cena e circunstância contemporânea. Veja-se um caso moderno (i.e., anterior o século XIX): em sua análise da "expressão humorística" – obtida através de "zombaria", "ironia", "caricatura" e "infração sintática" – no Divertimento para duas trompas e cordas, "*Ein Musikalischer Spaß*", K. 522, escrito por Mozart em 1787, Casablancas (2000, p. 36-38) destaca o emprego "de uma passagem de entonação delirante sobre a escala de tons inteiros" (FIG. 7.26), que encerra a "*cadenza*" de violino, nos compassos finais do terceiro movimento (*Adagio Cantabile*). Posto que a passagem foi escrita aproximadamente 75 anos antes de Debussy nascer, nota-se como essas disposições musicais estão "tão perto e tão longe" dos empregos que delas fazemos atualmente.

FIG. 7.26- A escala hexatônica no final de uma *cadenza* do Divertimento , K. 522, de Mozart, 1787



Para concluir, é preciso ainda observar que, como se sabe, estes (e outros) *subsistemas* de dominante são empregados de maneira combinada. Cifras subseqüentes como "$\mathbf{V7}^{(9,13)} \rightarrow \mathbf{V7}^{(b9,b13)}$" ou "$\mathbf{V7}^{(b9,b13)} \rightarrow \mathbf{SubV7}^{(\#11)}$", etc., mostram como dois *subsistemas de tensões* são freqüentemente empregados para matizar uma preparação. Outro fator a ser considerado é o fato de que, nem sempre é possível observar as devidas concordâncias, corretíssimas, entre cada tipo de preparação e o seu ambiente de resolução correspondente, ou entre as notas estritamente pertencentes a cada conjunto, etc. As montagens são consideravelmente sofisticadas, de difícil detectabilidade, e levando em conta fatores como andamentos rápidos, divisões rítmicas muito variadas e complexas, superposições de dois ou mais músicos produzindo melodias, linhas e harmonias ao mesmo tempo, diversidade dos estilos, das formações (escolarizações) e referências, etc., devemos estar mais ou menos precavidos para enfrentar soluções nem sempre rigorosas e, com elas, aquelas inevitáveis sonoridades "*rub*" (BAXTER, 2002) comentadas na oportunidade da FIG. 4.11. Posto isso, pode-se dizer que, como outras invenções da harmonia de acordes, estas tantas *subculturas – artísticas e teóricas – da dominante* estão aí, como que à disposição, para ajudar ou servir os harmonistas (e confundir os críticos e analistas) que as empregam, ou não, por opção ou por falta de, por conhecimento ou por falta de, em níveis muito diversos que variam do severo compromisso ao total descompromisso.

Postos estes "inventários básicos" – dos "acordes com tendência de tônica" (FIG. 7.3), dos "acordes com tendência de subdominante" (FIG. 7.4) e dos "acordes com tendência de dominante" (FIG. 7.5 e FIGURAS 7.12 a 7.25) – vale reelaborar: na tonalidade harmônica, em síntese, é na Subdominante que se acha o maior vocabulário de "graus", este é um traço distintivo que qualifica a eficiência e a capacidade desta função de, a sua maneira, contribuir para a diversificação e expansão do sistema. Na Dominante, *grosso modo*, podemos dizer que só dispomos de um único grau que, por sua vez, contando com um generoso estoque de "tensões", permite incontáveis configurações que também diversificam e expandem o sistema ao seu limite, mas de uma maneira completamente diversa do alargamento versicolor proposto pelos estoques da Subdominante. Ao papel de Tônica cabem as prerrogativas retórico-formais de estabelecer, articular e unificar, este é o termo que referencia as concordâncias e os nexos tonais, é o elemento mor da coerência que equilibra e é equilibrado pelas variedades apresentadas pela Subdominante e pela Dominante (cf. FREITAS, 1995, p. 132-133). Para arriscar uma caracterização em uma palavra: tônica é função de "moldura" (ROSEN apud NATTIEZ, 1984b, p. 342). Subdominante é de "grau". Dominante é de "tensão".

* * *

[11] Limites técnicos das *fases heróicas* da formação e consolidação da música popular urbana que, atualmente, já não são mais tão determinantes, mas que, mesmo assim, continuam condicionando os hábitos de recepção e fruição dos tamanhos (durações) da música popular que, no geral, continuam relativamente curtos ou, conforme os casos, se encurtam ainda mais.

* * *

[12] Assim, ressalvando diferenças, esta "representação dos fundamentos diatônicos da tonalidade" (FIG. 7.7) preserva semelhanças com *templates* conhecidos. Talvez o *modelo* mais remoto seja o histórico *diagrama de linhas* introduzido pelo monge Hucbaldo (c. 840-930), conforme se vê em Cohen (2006, p. 319), diagrama que, em certa medida, lembra as conhecidas soluções do lingüista Luiz Tatit (1996, 2004, etc.). Outra referência é a "visualização do sistema tonal" proposta, em 1975, pelo professor, teórico e compositor norte-americano Wallece Taft Berry (1928-1991) em seu "*Structural Functions in Music*" (BERRY, 1987, p. 51). Outro modelo a ser lembrado é o "*Notational System Template*" proposto pelo professor Nicolas Meeùs conforme descrito em Carter (2005, p. 35). Outro trabalho que mostra soluções semelhantes é o "*Polaristische Klang-und Tonalitätslehre*" publicado em 1931 pelo compositor e teórico alemão Sigfrid Karg-Elert (1877-1933). Cf. Karg-Elert (2007, p. 119, 131, 137, 226, etc.). Com o estudo de Versolato (2008, p. 65-66), podemos notar que o maestro e musicólogo Fúrio Franceschini (1880-1976) emprega um "diagrama comparativo" também similar em sua análise, publicada em 1931, da Sonata em Dó#-menor, Op. 27 n. 2, de Beethoven.

NOTAS E COMENTÁRIOS AO CAPÍTULO 8

[1] Citado em Schuback (1999 p. 18).

* * *

[2] No *gabarito* (FIG. 8.1) os campos (ou linhas) reservados para os estoques diatônicos advindos das escalas menores do tipo *harmônica* e *melódica* (estoques que aparecem atrelados aos domínios das áreas tonais da *homônima menor* e da *relativa menor*) são necessários para a localização de *acordes*, *tensões* e *escalas* específicas resultantes das ocorrências das notas típicas dessas duas escalas (*harmônica* e *melódica*), *acordes* como: **Im$^{(7M)}$**, **VIm^{6}**, **VIm$^{(7M)}$** , **bIII7M$^{(\#5)}$**, etc. (como se observa na FIG. 7.7 e FIG. 7.8). No entanto, tais linhas podem ser escondidas quando se trata da localização de *regiões*, pois as formas escalares *menor harmônica* e *menor melódica* não fundam novas regiões (e um só campo já é suficiente para as marcações). Assim, nas pré-análises que se seguem (a partir da FIG. 8.2), os gabaritos são desenhados sem estes campos.

* * *

[3] A partir das cifras de Edmilson Capeluti (in CARRASQUEIRA, 1997, p. 60-61). Cf. a transcrição de Côrtes (2007, p. 136-142).

* * *

[4] Lembrando aqui a velha tradição (mencionada no item 12 do Capítulo 3) de que esse acorde (o **bII**; a sexta napolitana) não se deve usar sem um boa motivação. Recuperando a citação : "É importante ter em conta que este acorde [...] se reservava para a expressão mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmônico puro" (LA MOTTE, 1993, p. 81).

* * *

[5] Aqui se repassa uma conhecida *lição de harmonia* (a troca entre acordes relativos) que por vezes trunca a apreciação dos planos tonais. Genericamente falando aprendemos que: as *regiões* (tonalidades, áreas tonais) não precisam ser necessariamente introduzidas ou exclusivamente representadas pelo seu respectivo **I** grau. Um ambinete diatônico (uma *armadura imaginária*) pode se fazer presente através de outros dos seus diferentes acordes /graus, dentre os quais esta harmonia da *relativa menor* se destaca por sua consabida capacidade de *matizar um grau maior com a coloração peculiar de um acorde menor* (p. ex., tocar o que seria um **C7M** com um acorde de **Am7,** um recurso elementar naquela mencionada estratégia dita "*Jazz Minorising*").

Com isso temos versões como esta: a relação **F7M→A7M** se re-inventa como **F7M→F#m7** (**I** grau do diatonismo principal combinado com o **VIm7** da região de *mediante*). Ou, pelo lado inverso, temos versões da relação **F7M→D7M** que nos surpeendem como **F7M→Bm7** (**I** grau do diatonismo principal combinado com o **VIm7** da região de *submediante*). Estas trocas entre *relativas* possibilitam uma série de desdobramentos, como ocorre, p. ex., nos ciclos simétricos em que, como vimos (FIG. 6.40), um ciclo de terceiras menores, como **C7M→Eb7M→F#7M→A7M→C7M**, eventualmente é re-sonorizado na versão **Am7→Cm7→D#m7→F#m7→Am7**. E um ciclo de terceiras maiores, como **C7M→Ab7M→E7M→C7M** por vezes se faz ouvir numa versão do tipo **Am7→Fm7→C#m7→Am7**. Etc.

* * *

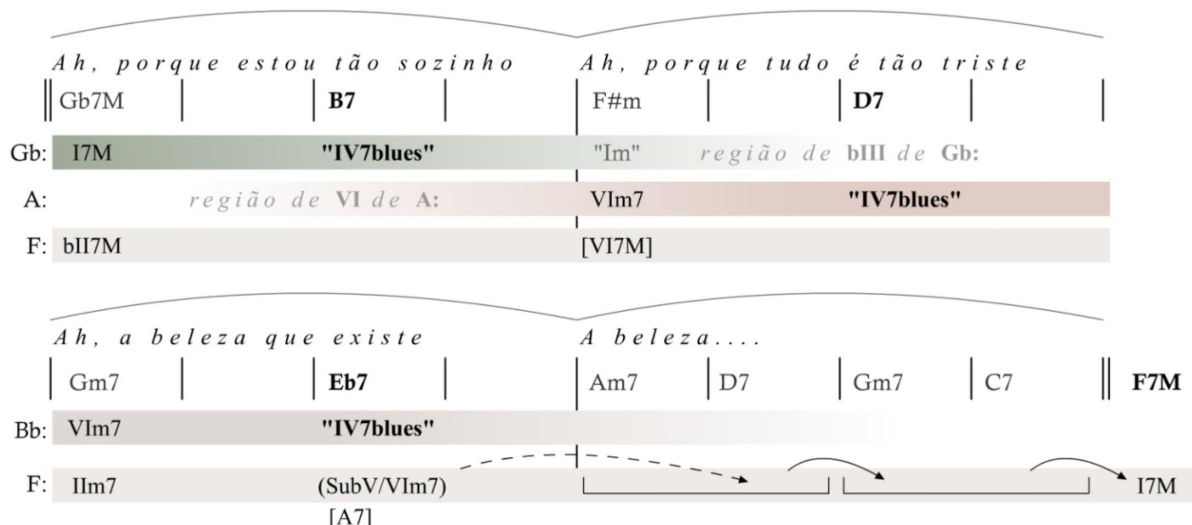
[6] A idéia de uma "napolitana menor" é uma oportuna alusão aos já referidos entendimentos de Tovey (1956, 60-61): "A supertônica bemol [**bII**, no caso, **Gb** em Fá-maior] lança uma sombra cálida e profunda sobre o esquema tonal, e torna-se escuridão absoluta nos casos raros em que é alterada para menor [**Gbm** em Fá-maior]". Cf. FIG. 1.22.

* * *

[7] UMA INTERPRETAÇÃO DOS ACORDES COADJUVANTES NA "SEÇÃO B" DE GAROTA DE IPANEMA: DA PRESENÇA DO "IV7BLUES" NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Considerando (com a FIG. 8.4) que os lugares de chegada da "seção B" de "Garota de Ipanema" são *vizinhanças* (da *sexta napolitana*, da

mediante e da *subdominante*) relativamente estabilizadas do ponto de vista teórico-normativo, resta ainda a inquietante questão da interpretação *funcional* dos acordes coadjuvantes que complementam a duração da estada (em versos de quatro compassos) em cada uma destas três áreas tonais. Ou seja: como *analisar* os acordes de **B7**, **D7** e **Eb7** no *caminho* harmônico (FIG. 8.21) proposto por Jobim?

FIG. 8.21 - A interpretação dos acordes coadjuvantes na "seção B" de "Garota de Ipanema" como "**IV7blues**"



A interpretação destes três acordes (**B7**, **D7** e **Eb7**) de *tipo dominante*, mas "sem função de dominante" (CHEDIAK, 1986, p. 111-112; GUEST, 2006b, p. 20-21), como o "**IV7blues**" de cada uma de suas respectivas regiões tonais dá margem para uma rápida consideração sobre as *datações* e *misturas* que ajudam a compor o mito em torno destas canções consagradas como cartões postais da "brasilidade"

Na *jazz theory*, de modo geral, a matriz estilística para esse tipo de interpretação analítico-normativa é, como se declara no rótulo, a cultura *blues* (cf. GUEST, 1996b, p. 111-112; FREITAS, 1995, p. 155-156; NETTLES, 1987b, p. 51-64; RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 122-127). Mais precisamente, neste caso, as repercussões e retroalimentações indiretas (nos *standards* "*Tin Pan Alley*", na música de cinema, televisão, rádio, baile, *jingles*, na música de *jazz* e suas ramificações, etc.) deste impactante gênero afro-norte americano nos diversos segmentos da cultura popular do século XX. Considerando essa esfera da industrialização e disseminação massiva das "tinturas de *blues*" (NASCIMENTO, 2001, p. 64), importa aqui redizer que, em *nossa* música popular, os "internacionalismos e influências estrangeiras fatais" (CAVALCANTI, 2007, p. 67) – contando com a inevitável má-influência do maneirismo "**IV7blues**" – datam de períodos e processos anteriores e mais longos ao momento que assistiu a eclosão das bossas jobinianas. P. ex.: Bessa (2005, p. 167-168) recupera críticas publicadas em 1929 que já acusam o emprego destas "tinturas de *blues*" no samba "Gavião calçudo" de Pixinguinha e Cícero de Almeida. Santos (2006b, p. 37) mostra o emprego, em 1933, de "progressões típicas de blues" no arranjo para a primeira gravação da canção "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa, etc. Assim, a datação das tais "influências estrangeiras" em terras tupiniquins é consabida (cf. GOMES, 2010; IKEDA, 1984; KRAUSCHE, 1983, p. 57-66; MENEZES BASTOS, 2005; MOREIRA JÚNIOR e BORÉM, 2011; SANTOS, 2006 e 2008). Contudo, atualmente, nos momentos dos *exercícios de análise harmônica*, de *crítica* e nas *revisões teóricas* da nossa matéria, uma mínima re-sinalização pode contribuir para o enfrentamento de um quadro mais ou menos assim:

Para *os de dentro*, os habituados ao campo (do *jazz*, bossa-nova, samba-*jazz*, etc.) que assimila esta "estratégia" de estilo (MEYER, 2000, p. 43-44), a tintura "**IV7blues**" (fora da música estritamente de *Blues*) pode não causar embaraços teóricos ou não chamar a atenção para maiores problematizações (i.e., trata-se de um dispositivo comum numa prática comum; trata-se de um acorde que *ouço na música que me interessa* e, sendo assim, qualquer mínima normalização técnico-teórica que *me permita dominar a sua aplicação* será bem vinda e suficiente).

Para *os mais jovens* – e/ou aqueles que ainda não possuem ou não querem possuir a carteirinha da

"banda do *jazz*" (como dizem Edu Lobo e Chico Buarque na canção "Nego Maluco" de 1993, oportuna aqui por sua letra combinada ao uso pós-*jobiniano* do *nosso* "**IV7blues**" na MPB, etc.) – as imagens de pura "brasilidade" que sobredouram os nossos *clássicos* podem causar desconforto: afinal, o deificado Jobim "não tem nada a ver" com o *blues*, não é um *bluesman,* não é um *nome* da "*Anglo-North-Americam pop history*" pós década de 1960 na qual os "**IV7blues**" são uma constante estilística totalmente aceita nos mais diversos gêneros e sub-gêneros (*black music*, *bluegrass*, *blues rock*, *dance music*, *hard rock*, *heavy metal*, *jump blues*, *motown*, música *alternative*, *punk*, rap, reggae, *rhythm'n'blues*, *rock alternative*, *rock progressive*, *rock*, *rock'n'roll*, *rockabilly*, *soul*, etc., cf. SHUKER,1999).

Dando a palavra aos *mais velhos*, para alguns a presença da tintura "**IV7blues**" aqui – na "nossa música", no "samba autêntico", na "música genuinamente nacional", "na sincopada música popular brasileira" (cf. FREITAS, 2010; NAPOLITANO, 2007a), etc. – é sinal de "corrompimento", como diz o influente Ary Barroso (1903-1964) em uma espécie de texto-manifesto que publicou em 1955 na *Revista da Música Popular* (RANGEL e MORAES, 2006, p. 463). Sob o título-trocadilho "Decadência", no item dois (de uma lista de dez), o saudoso compositor de "Aquarela do Brasil" (de 1939) escreve: "Antigamente não havia 'acordes americanos' em samba. E todos o entendiam".

Entrementes, por outro "ponto de escuta", tal presença é também sinal de um processo de *desenvolução*, sinal de uma vertente "mais urbana e cosmopolita" que, defendendo uma apropriação "espertalhona" (algo antropofágica) desta e d'outras *tinturas*, pode ser rememorada através de uma fala de um compositor da MPB da década seguinte, Edu Lobo:

> Mas nossa música não parou aí [...]. Lembrando as influências originais do jazz, cabe aqui uma citação de Mário de Andrade: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa" [...] Esta é a visão do futuro [...]. Os que querem samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída (LOBO apud NAPOLITANO, 2007a, p. 115).

Voltando a fita: para um marco de referência desse malvisto processo de norte-americanização não só harmônica da *nossa* música, podemos retomar o comentário de Zan (1997, p. 80-82) sobre as gestões por parte dos diretores da Radio Nacional que, afinados com a política cultural do Estado Novo, preocupavam-se em "dar à música popular brasileira uma roupagem moderna e 'civilizada'. Com este espírito é que em janeiro de 1943" foi lançado "o programa *Um milhão de melodias* patrocinado pela Coca-Cola" (empresa que naqueles anos iniciava sua escalada no Brasil). Para este, que foi um dos mais famosos programas desta rádio (que chegou a ser uma das cinco maiores rádios do mundo), criou-se a "Orquestra Brasileira", dirigida pelo arranjador e compositor Radamés Gnattali (1907-1988), com o intuito de dar à música nacional "um padrão semelhante ao das composições estrangeiras".

> Naquela época [inícios da década de 1940] o padrão de bom gosto e da modernidade da música popular já tinha como referência principal o da música norte-americana. Como afirmou [o jornalista, humorista e compositor carioca e, então, produtor e apresentador do programa *Um milhão de melodias*] Haroldo Barbosa: "fizemos a transformação do Radamés para personalizar o programa, dar um estilo americano, como o de Benny Goodman e sua Orquestra". Porém o clima nacionalista reinante no período fazia com que os músicos procurassem combinar padrões estéticos da música norte-americana com elementos que pudessem expressar de maneira mais fiel a brasilidade (ZAN, 1997, p. 81).

Para evitar uma interpretação demasiadamente *monocausalista*, importa lembrar que, entre os anos de 1940 a 1960, o célebre "Um milhão de melodias" não esteve sozinho na missão de norte-americanizar os ouvidos da brava gente brasileira. Num mundo em que o sedutor estilo norte-americano encantava (encanta) todos os domínios da vida e dos costumes, em várias rádios, com vários diretores e arranjadores musicais, foram vários os programas que participaram do projeto: "A hora da Broadway"; "A Hora dos Amigos do *Jazz*"; "Amigos da América"; "Aquarelas das Américas"; "Aquarelas do Mundo"; "*Big Broadcasting* Matinal da Exposição"; "Ecos da *Broadway*"; "*Midnight* (um verdadeiro desfile dos grandes mitos da música popular norte-americana)"; "Nas asas de um *Clipper*"; "Ritmos de Tio Sam"; "*Your Hit Parade*"; etc.

Desde meados da década de 1930 o jovem Radamés vinha contribuindo para a "invenção da música popular brasileira" (cf. BRAGA, 2002, p. 105-112) e um dos seus exitosos primeiros arranjos que nos permite ouvir algo desta tintura "**IV7blues**" data de 1937. Trata-se da progressão **F→Bb7→F** nos três primeiros compassos de uma valsa-canção "que o Brasil inteiro cantou", a queixosa "Lábios que beijei" de J. Cascata (Álvaro Nunes, 1912-1961) e Leonel Azevedo (1908-1980) gravada em Fá-maior por Orlando Silva (1915-1978). Sobre o lugar deste arranjo na trajetória da "canção sentimental no Brasil" ver Bessa (2005, p. 189-192).

Em aparte – para relativizar um pouco mais as "causas" – vale notar, com o auxílio da transcrição de Geremias Tiófilo Pereira Júnior (FIG. 8.22) e dos comentários de Gava (2008, p. 200-206), que este **Bb7** pode também ser interpretado como um **E7**^{alt}, ou seja, um "acorde de sexta aumentada" que neste caso prepara **Am** e, por bifocalidade funcional, se dirige para a sua anti-relativa **F** (cf. FIG. 6.36h) de onde se dá seqüência ao convencional segmento de quintas (**D7→Gm→C7→F**). Um célebre caso deste tipo (digamos: **F→**"**Bb7**"**→F**) aparece nos seis últimos compassos do citado poema sinfônico "*Till Eulenspiegels...*", de 1894-95, de Richard Strauss (cf. SWINDEN, 2005, p. 266). Como tais operadores ("anti-relativa", "acorde de sexta aumentada", "tonalidade bifocal", "ciclo de quintas", "dominantes secundárias", etc.) pertencem ao *vocabulário* da "prática comum", esta conjunção de arrazoados – este "um bocadinho de cada coisa" (BESSA, 2005) ou esta "misturada geral dos gêneros musicais urbanos" (MACHADO, 2007, p. 76) – contribui para desvincular a escolha deste acorde de **Bb7** (bem como da nota "**sol#**", ou "**láb**", em destaque na melodia) de uma excessiva e monocausal influência do "*Blues*" em favor daquela *pluricausalidade* de "impossível pureza" que, como se sabe, é típica das "mestiçagens que nos constituem" (BARBERO, 2008, p.262 e 263). Seja como for – **Bb7** como "**IV7blues**" e/ou como "(**SubV/IIIm**)" –, aquilo que já foi chamado de "efeito *blues* do acorde substituto" (BERLINER, 1994, p. 537) se *associa* aos demais componentes da canção ajudando a ambientar as dolorosas lamúrias de um amor que já não é mais possível.

FIG. 8.22 - A sentença inicial de "Lábios que beijei" conforme o arranjo de Radamés Gnattali, 1937

Nos anos do "Um milhão de melodias", uma "combinação" deste tipo – i.e., "padrões estéticos da música norte-americana" e "elementos de brasilidade", como observa Zan (1997, p. 80-82) – pode ser estudada nos comentários analíticos que Nascimento (2001, p. 64-71) faz desses acordes maiores com sétimas menores "sem função de dominante" na canção "Feitiçaria": um "dos mais ricos sambas de toda a carreira" do compositor, pianista e ator carioca Custódio Mesquita (1910-1945) que, com os versos de Evaldo Ruy, foi gravada por Sílvio Caldas em 1945.

> [O samba] *Feitiçaria* é extremamente variado [...] o parâmetro harmônico se destaca, revelando uma notável aproximação de elementos do baião e do *blues* [...] tal parentesco com o *blues* ganha expressão

> ainda maior no arranjo orquestral feito por Guerra Peixe, no qual se verifica a ocorrência de um sem número de acordes de passagem, num complexo jogo de dominantes que conota o entendimento jazzístico do blues [...] A introdução do *Feitiçaria* mais se porta como a abertura de um filme [...] Aqui também se nota a prática da síntese temática, explorando o primeiro motivo melódico, feito sobre o modo mixolídio (muito presente no nordeste brasileiro, mas também no *blues* de orientação jazzística) [...] Talvez essa conexão tenha motivado uma observação sobre essa introdução soar como um "grande samba sinfônico com tinturas de Gershwin". Talvez seja adequado admitir ser Gershwin quem tem "tinturas de *blues*" [...]
>
> [Na primeira parte do *Feitiçaria*] a manutenção do **Bb7** [...] sugere [...] que esse acorde seja uma tônica *blues* [**I7**], o que é corroborado pela ocorrência do **Eb7** [...] que poderia perfeitamente ser um subdominante *blues* (**IV7blues**) em Si-bemol, justo o segundo acorde da forma-*blues* básica [...] Seguindo nesse paralelo com o paradigma norte-americano [...] a função subdominante [**Eb7** como **IV7blues**] se inclina à de tônica [...] surge **Ab7** que á aplicação da subdominante (**IV7blues**) do agora *blues* em Mi-bemol, já que **Ab7** retorna ao **Eb7** [...] Outro elemento que se conecta com o modelo do blues é o motivo melódico sobre a escala pentatônica menor [FIG. 8.23a], característico do gênero em suas pronúncias *roots* ou *soul-rock* (NASCIMENTO, 2001, p. 64-70).

Mais adiante – nos momentos finais da entrevista que realizou com o cantor, pianista e compositor Alfredo José da Silva (1929-2010), artista que gravou o "Feitiçaria" de Custódio Mesquita em seu primeiro LP, de 1961 –, Nascimento não perde a oportunidade de recolher as impressões de um harmonista notável que viveu no epicentro de tudo isso carregando as marcas da norte-americanização em seu próprio nome artístico: Johnny Alf.

> Nascimento: Em relação ao *Feitiçaria*, mais um pontinho, você acha que aquela coisa tem mais a ver com *blues* ou com o baião? [...] porque o Custódio, como ator e tal, andou viajando pelo nordeste um tempo antes [...] de ter feito o *Feitiçaria*. Inclusive a letra também fala abertamente dessa temática [...] afro-brasileira, do sincretismo religioso e tal, você acha que está mais pra nordeste ou pra *blues*, essa inspiração musical que ta ali por trás?
>
> Johnny Alf: *Blues*.
>
> Nascimento: Mais pra *Blues*, né? Acha que o Custódio tem um pouco desse reflexo da produção do Cinema também?
>
> Johnny Alf: Exato.
>
> Nascimento: É um cara que já está nessa trajetória do diálogo com o Jazz?
>
> Johnny Alf: Exato. É mais pra *blues* (NASCIMENTO, 2001, p. 184).

(Sobre o uso do **IV7blues** em "Rapaz de bem", composição de Johnny Alf gravada em 1956, ver MERHY, 2001, p. 303). A temática – a *norte-americanização* (e com ela a função harmônica deste "**IV7blues**") nos sambas que antecedem o "Garota de Ipanema" – dá mais um passo no trabalho de Nascimento com os comentários sobre um samba de 1947: o "Adeus América", de Geraldo Jaques e Haroldo Barbosa, que "marcou a estréia do revolucionário conjunto *Os Cariocas*".

> Além do abusivo uso dos acordes de tônica e subdominante *blues*, numa clara alusão à música dos Estados Unidos (que "invadia" o Brasil fortemente naquele momento), este samba [*Adeus América*] tem em comum com o *Feitiçaria* um motivo melódico praticamente idêntico [FIG. 8.23] [...] Diante de tanta semelhança e das freqüentes referências à influência dos conjuntos vocais americanos nas criações dos conjuntos brasileiros dos anos quarenta e cinqüenta, resta confirmarmos o quanto a Bossa-Nova realmente faz uso de elementos tão facilmente identificáveis com as práticas musicais norte-americanas, as quais, sabemos, não se restringem apenas aos elementos do *blues* (NASCIMENTO, 2001, p. 71).

FIG. 8.23 - Tinturas de "**IV7blues**" em versos pré e pós bossa-nova (colocados no mesmo tom)

a) Um verso do samba "Feitiçaria", Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, 1945 (cf. NASCIMENTO, 2001, p. 67-71)

Vou ver_____ vo - cê so - frer

F7 **Bb7** **F7**

F: I7 **"IV7blues"** I7

b) Um verso do samba "Adeus América", Geraldo Jaques e Haroldo Barbosa, 1947 (cf. NASCIMENTO, 2001, p.71)

O sam_____ ba man - dou me cha - mar

F7 **Bb7** **F7**

F: I7 **"IV7blues"** I7

c) Verso que abre a "seção B" de "Garota de Ipanema", Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962

Ah, por - quees - tou tão so - zi - nho______

Gb7M **B7**

Gb: I7M **"IV7blues"**

F: bII7M

d) Primeiro verso de "Se é tarde, me perdoa", Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, 1963

Seé tar - de me per - do - a_____

F7M **Bb7** **F7M** **Bb7**

F: I7M **"IV7blues"** I7M **"IV7blues"**

e) Primeiro verso de "Nego Maluco", Edu Lobo e Chico Buarque, 1993

Eu ta - va jo - gan - do vin - te um_____

F6 **Bb7** **F6** **Bb7**

F: I **"IV7blues"** I **"IV7blues"**

Com isso, em síntese, talvez possa ser dito que os traços de norte-americanização impregnados na velha bossa-nova sejam mesmo um dos significativos atestados da "brasilidade" dessa música que fotografou algo de um determinado país que então se sonhava *moderno* e *nacional* (*mais lindo e mais cheio de graça*) de fato encantado com a norte-americanização da vida.

Assim, é preciso notar que a interpretação que se faz aqui destes acordes da "seção B" de "Garota de Ipanema" recorre a argumentos que extrapolam aquilo que é dado, como fato material (notas, acordes), nesta composição específica. Ou seja, interpreta-se o construto "Garota de Ipanema" como uma produção que se enquadra em regras de *gênero*, de *estilo*, de *forma* e de *contexto*. Para tanto, é preciso *contrapor* este caso particular a uma cultura mais geral que nos ensina o que se pode ou não esperar de uma "canção" *standard* de 32 compassos que segue os moldes do *template* AABA no cenário ao entorno destes cancionistas (Tom e Vinicius) brasileiros da zona sul carioca nessa fase dos anos de 1960.

É esse tipo de contraposição (entre modelo genérico *versus* caso específico, entre o que estaria à disposição da escolha e o que efetivamente foi escolhido) que contribui para que possamos perceber, p. ex., que a temporalidade desta "seção B" (16 compassos *em lugar daqueles oito compassos que, por convenção de forma e gênero, estaríamos esperando*) funciona como uma espécie de *movimento em*

câmera lenta: uma "desaceleração", ou "expansão" como observa Tatit (2004, p. 186-200) em sua análise da célebre "Garota". Um sensível desdobramento métrico, melódico, harmônico, etc., engenhosamente adequado ao tom daquilo que o "enunciador" (num primor de persuasão amorosa que tira proveito da velha figura de chantagem emocional do *homem carente e sofredor*: "Ah! Porque estou tão sozinho...") vai cantarolando em "seqüência" (uma técnica comum ao *gênero* canção, i.e., ao traçado da "pequena forma ternária", para a manufatura melódico-harmônica deste *segmento contrastante* que, seguindo o jargão, chamamos de "seção B").

Em função destes *subentendidos* e das várias "seções B" (em formas AABA, ou formatos assemelhados) que vão aparecendo nestas pré-analises, é oportuno recuperar algo das referêcias já citadas. Para comentários específicos sobre a "sequência" na "seção B" em repertório clássico-romântico europeu ver Caplin (1998, p. 75), Schoenberg (1991, p. 151-168, 175-176, 185-188) e Kühn (2003, p. 81-89). No campo da *jazz theory* – no qual a "seção B" é conhecida como "*Bridge*" ou "*Classic Bridge*", ou por apelidos ainda mais especializados (como "*Sears Roebuck Bridge*" e "*Montgomery Ward Bridge*"), ver Coker, Knapp e Vincent (1997, p. 50-57) e Boling e Coker (1993, p. 83 e 84).

* * *

8 REGISTROS MEMORÁVEIS DAS VIZINHANÇAS DE MEDIANTE E SUBMEDIANTE NO REPERTÓRIO POPULAR BRASILEIRO DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX. Vale sublinhar que os acordes e regiões de *mediantes* e *submediantes* possuem certa tradição em *clássicos* da nossa música popular: como é o caso do supracitado "Lamentos" de Pixinguinha, datado dos finais da década de 1920. Outro caso é a terminação em Sol-maior (a *mediante* de Mib-maior) que ouvimos na cadência final da seção B do influente "Feitio de Oração", o primeiro *opus* da dupla Vadico e Noel Rosa, conforme mostra a já mencionada análise que Santos (2006b, p. 35 e 42) faz do primeiro registro fonográfico da canção "realizado na Odeon em julho de 1933 por Francisco Alves e Castro Barbosa acompanhados pela Orquestra Copacabana" (SANTOS, 2006b, p. 35).

Com o auxílio da análise de Nascimento (2001, p. 151-167), é possível estudar a ocorrência da área tonal de Ré-maior (a *região de submediante*) na tonalidade de Fá-maior em outro precedente que marcou época. Trata-se do "Noturno em tempo de samba" de Custódio Mesquita (1910-1945), compositor que também empregou estas avançadas *relações de terceira que envolvem transformações cromáticas* – as *mediantes* e *submediantes* abrasileiradas que ouvimos em clássicos como "Lamentos", "Feitio de Oração", "Desafinado", "Garota de Ipanema", "Eu e a brisa"*, etc.* – em outras de suas obras:

> Na harmonia de *Dormindo na rua* [um *fox-canção* de Custódio Mesquita datado de 1932] encontramos o primeiro emprego, pelo autor, daquele recurso da região de mediante superior, o terceiro grau maior em tom maior. Como tal recurso expressivo se apresenta, em termos históricos, como uma das últimas aquisições na expansão do vocabulário tonal europeu, já no século XIX, podemos aqui salientar o "frescor" de seu uso em canções populares dos anos trinta. Há que se acrescentar [...] que esse procedimento harmônico também ocorre na canção de Irving Berlin intitulada *Always*, que foi uma das músicas internacionais de maior sucesso no Brasil em 1926 (NASCIMENTO, 2001, p. 102).

> Esta valsa ["Mês de Maio" de Custódio Mesquita e Edgar Proença gravada por Orlando Silva em 1942] cumpre bem o propósito da representação romântica com altas doses de nostalgia, principalmente na letra de Proença, em versos como *Maio dos noivos e das novenas / maio dos sonhos que não vêm mais / Céus estrelados, doces luares / beijos de aromas pelos rosais*. Custódio imprime, de maneira muito natural, um acorde bem menos freqüente no vocabulário harmônico da canção popular, um mi maior na região da mediante de dó maior, tonalidade da valsa. Apenas um "capricho de príncipe", audível ainda na primeira frase (NASCIMENTO, 2001, p. 89-90).

Datado de 1937, o "Noturno em tempo de samba"– que o compositor Guerra Peixe (1914-1933) avaliou como "a mais moderna canção popular que ouvira em toda a vida" e que, em 1944, ganhou versos de Evaldo Ruy, um letrista que Johnny Alf considerava "meio cafona" (NASCIMENTO, 2001, p. 152) – se tornou uma canção influente na voz de cantores como Sílvio Caldas e Elizeth Cardoso e, por um tempo considerável, por "suas modulações e harmonias incomuns", foi tema obrigatório nas rodas dos iniciados em planos tonais complexos. Uma composição "paradigmática" de uma "tendência à sofisticação", de uma "gestação da modernidade" que se fazia ouvir na música popular que antecedeu a bossa-nova (POLETTO, 2004, p. 35). O "Noturno" trata do "rompimento amoroso", e a tensão harmônica aqui "tem clara intenção de integrar música, letra e gênero na conformidade da contingência temática" (BARROS, 2001, p. 112).

> [No "Noturno"] o quesito harmônico é o elemento musical que de imediato atrai para si o foco, pois logo nos primeiros compassos [...] ocorrem súbitas mudanças no colorido tonal e mesmo o tom muda, de Fá-maior para Ré-maior. Veja a seqüência de acordes: || F6 | Db7 | Gb6 | A7 | D7M | Bm | F#m7 | G6 Gm6 | D | [...] Os versos iniciais, "*Tarde da noite na rua deserta / a vagar eu estou*", são bem sustentados pela "substância musical" que [...] harmonicamente aborda um bII [...] seguido por uma modulação para Ré-maior. Esta instabilidade tonal se associa à idéia da perdição presente na letra (que continua: *não tenho destino nem rumo / não sei de onde vim nem sei para onde vou / onde estou*?) sugerindo o 'caminhar a esmo' do poeta [...] A letra do *Noturno* definitivamente não está a altura de seu plano musical, mas, com "tanta" harmonia, nem precisaria dela para que a canção fosse lembrada (NASCIMENTO, 2001, p. 154, 161 e 165).

* * *

9 Classificada como uma "*Brasilian Wedding Song*" a canção "Setembro" é conhecida também como "Antônio e Fernanda" e mais recentemente, com letra, aparece gravada como "Setembro (Amada)" creditada a Vitor Martins, Gilson Peranzzetta e Ivan Lins.

Considerando que o *ciclo de terças menores* se movimente aqui em sentido descendente – refazendo aquele percurso "**I→vi/VI**" sugerido por Sechter em 1853 (cf. FIG. 6.10) e dando mais um passo na rota **"Eb→C→A"** que Jobim atravessa em seu "Hino ao Sol" (cf. FIG. 6.19) –, esta temática do *amor*, da *amada*, do *casal de amantes*, do *casamento* e de tudo aquilo que é dito nos *versos* da canção setembrina ("Vai amada mesmo a vida sendo perigosa [...] nunca queira desistir de um grande amor", "Há de ser ainda amada, [...] apesar de tudo que é feito, pra minar a paz de um grande amor", "Há de ser a mais amada, há de estar acima dos desejos [...]", etc.), ambientada justo com este movimento harmônico, estimula comparações com as supracitadas soluções simétricas wagnerianas (FIG. 6.17 e FIG. 6.18).

Em um exercício de "tonalidade associativa" pode ser sugestivo considerar que, talvez, o *ciclo* de "Setembro (Amada)" gire ao contrário (i.e., em sentido horário ou "*sharpness*") dos *ciclos* wagnerianos, justamente porque aqui, neste gênero da canção popular (lembrando o que ocorre com o "Hino ao Sol"), o *amor* é *plenitude*, *positividade* e *felicidade*. Enquanto que nos *dramas românticos* de Wagner o movimento ascendente **I→bIII** (o sentido anti-horário ou "*flatness*") ajuda sonorizar as vicissitudes de Elsa e Lohengrin, ou a profunda consternação que provoca "transfiguração" em "*Tristan und Isolde*".

* * *

10 Adiante se constata o mesmo deslocamento métrico/harmônico no primeiro verso de "*All The Things You Are*", no momento em que a tônica **Ab7M**, como que enfraquecida, recaí no compasso 4 favorecendo a mudança para a região de mediante (**C7M**) que se estabelece nos compassos 7 e 8. Outras das evidentes semelhanças que fazem o refrão de "*Amazon River*" soar como uma espécie de paráfrase harmônico-melódica (um *contrafactum*) da primeira estância da célebre "*All The Things You Are*" se observam (FIG.8.24) a partir do emprego do "acorde de sexta napolitana" como acorde "pivô" entre as áreas tonais de *tônica* e *mediante*. Ou seja, o acorde de **Db7M**, o **IV** de **Ab:**, é reinterpretado como **bII** (**Np**) de **C:**.

FIG. 8.24 - O verso do refrão de "*Amazon River"* (transposto para Láb-maior)
como paráfrase da primeira estância de "*All The Things You Are*"

[11] Dori Caymmi regravou a canção "*Amazon River*", agora com com sua letra, na faixa 2 do álbum **"***Inner World*" lançado no Brasil em 2010 como "Mundo de Dentro".

* * *

[12] Retomando mais uma vez as considerações sobre o acorde de sexta napolitana: o **bII** aqui desempenha aquele papel "pivô", um *acorde em comum* entre tonalidades que *não possuem acordes em comum*. Vale repetir o raciocínio: o diatonismo de Ré-maior a rigor não possui acordes em comum com o diatonismo de Solb-maior. Mas o acorde de **G7M$^{(\#11)}$** (**IV** grau de **D:**) – por "conversão funcional" (RIEMANN, 1952, p. 174), ou por "reinterpretação [*Umdeutung*]" (SCHOENBERG, 2001b, p. 233) – pode ser entendido como o **bII** (o acorde de *sexta napolitana*) de **Gb:** estabelecendo um "parentesco" entre estas duas áreas tonais indiretamente relacionadas. Este é o caso do "Exemplo 16" no estudo sobre *modulações*, de 1903, de Max Reger (2007, p. 10)

* * *

[13] A acepção narrativa (i.e., *formal*, *composicional*, ou a "função estrutural") do termo "retransição" apanha sentido na definição schoenberguiana do termo. A *retransição* "deve neutralizar o impulso modulatório", deve preparar "o ouvinte para o retorno da recapitulação" (no presente caso, a volta a seção A). A retransição enfatiza "a dominante ou qualquer outro acorde 'anacrúzico' adequado". No caso de "*Pensativa*" o acorde "anacrúzico" é **G7**, o **SubV7** (ou o "acorde de sexta aumentada") que reintroduz a área tonal de Solb-maior. "Dado que esse ponto [a "retransição"] é a junção entre duas seções principais, um contraste [...] geralmente reforça o desejado conflito" (SCHOENBERG, 1991, p. 253). Recomenda-se, é claro, a leitura e, principalmente, o exame das "ilustrações da literatura" do texto original (sem cortes) de Schoenberg (1991). Cf. também o texto sobre o "acorde anacrúzico" e seus exemplos (SCHOENBERG, 1991, p. 156 e várias outras passagens).

* * *

[14] Outra conexão possível com a tradição germânica (além das simetrias pelo *ciclo wagneriano de terças menores*) se observa no *formato* de "*Forest Flower*": um AAB, "uma forma poético-musical característica da canção alemã" (COELHO de SOUZA, 2007) destacada por Wagner em sua ópera "*Os mestres cantores"* não só para evocar essa antiga tradição, mas também para "exemplificar aspectos do seu tema mais abrangente, qual seja a tensão entre tradição e inovação na arte da canção" (MILLINGTON, 1995, p. 255).

Este formato é conhecido na terminologia musicológica como "*Barform*", ou "*Bar form*" (cf. BAUER, 1996, p. 131) e não possui uma tradução corrente em português – no "glossário wagneriano" de Millington (1995, p. 255-256) a tradução encontrada foi "forma barrada". Conforme Romano (notas do tradutor in KÜHN, 2003, p. 88), o vocábulo "*Barform*" foi introduzido por Alfred Lorenz em sua obra, já mencionada (FIG. 1.7), "*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*" (*O segredo da forma em Richard Wagner*) e, literalmente, o termo poderia ser traduzido como "forma nua" ou "forma plana". Conforme Coelho de Souza:

> A *Bar Form* é uma forma poético-musical cuja origem remonta à poesia medieval alemã. Os *minnesingers*, trovadores pertencentes às classes nobres, que exerceram sua arte nos séculos XII ao XIV, escreveram poemas e canções de amor cortês utilizando a forma *Bar*. Os *Meistersinger*, que os sucederam nos séculos XIV a XVI, continuaram a usar essa forma. A *Bar Form* cristalizou-se na tradição do *Lied* pela utilização do padrão formal **AAB**.
>
> > "Na *Bar Form* – **AAB** – a frase melódica **A** é cantada duas vezes sobre o texto dos dois primeiros versos de cada estrofe (chamados de *Stollen*), o último, **B** (chamado de *Abgesang*), geralmente mais longo e cantado apenas uma vez, contém material melódico novo" (GROUT 1996, p.67).
>
> Uma das razões pelas quais essa forma assumiu grande importância na cultura alemã protestante é que os corais luteranos são freqüentemente compostos em *Bar Form*. No século dezenove, os *Meistersingers* e as formas musicais a eles associadas, ganharam, na ópera *Os Mestres Cantores de Nurenberg* de Wagner, valor de símbolo da cultura alemã. Também em diversas outras situações, algumas menos previsíveis, como no dueto "*Là ci darem la mano*" do *Don Giovanni* de Mozart, encontramos o uso dessa forma (COELHO de SOUZA, 2007).

Contudo, a aparição do formato AAB em “*Forest Flower*” pode ter origens diversas (híbridas), já que, como lembra Romano, “uma variante reduzida da *Barform* se dá no *blues* ‘clássico’ (4+4+4 compassos, esquema AA’B, com texto idêntico em A e A’)” (ROMANO in KÜHN, 2003, p. 88).

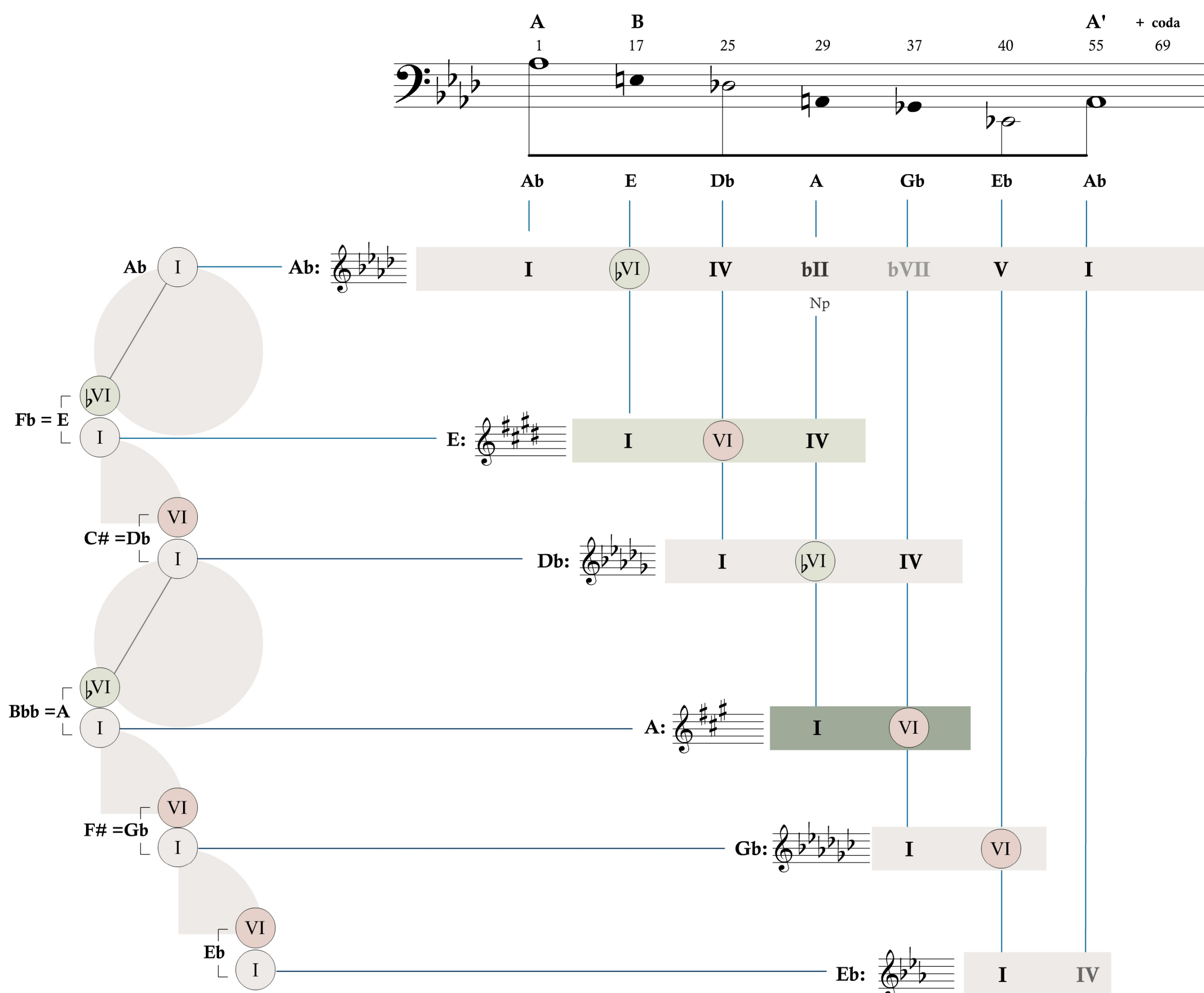
* * *

[15] Para *análises* que abordam outros aspectos composicionais e históricos da canção “*All The Things You Are*”, bem como sua repercussão no mundo do *Jazz* e da música popular em geral, ver Forte (1995, p. 73-79) e Zinsser (2001, p. 43-44).

* * *

[16] As expressões “cadeia de terças” e “estrutura arquitetônica” são empregadas aqui para referenciar a análise que Rink (1994, p. 95-96) faz de um *plano tonal* datado de 1829 que guarda semelhanças (em espelho) com o plano de “*All The Things You Are*” (de 1939). Trata-se da *cadeia de terças* **Ab:→E:→Db:→A:→Gb:→Eb:** que, no mesmo tom e também “passando rapidamente por cinco áreas tonais maiores”, sustenta a “estrutura arquitetônica” do *Etude* em Láb-maior, op. 10, n. 10, de Chopin. A análise de Rink (FIG. 8.25, que serve de modelo para a FIG. 8.19) destaca que as *vizinhanças de terceira* neste caso podem ser observadas como áreas tonais de *intermediação* (e assim, de “prolongação” no sentido schenkeriano) de uma básica e subjacente progressão tipo “**I→IV→V→I**”. No caso a cadência “**Ab→Db→Eb:→Ab**” *engenhosamente* prolongada por Chopin como uma progressão “**Ab**[→E]→**Db**[→A→Gb]→**Eb**→**Ab**”.

FIG. 8.25 - A *cadeia de terças* na *estrutura arquitetônica* do *Etude* em Láb-maior, op. 10, n. 10 de Chopin



ÍNDICE DOS COMENTÁRIOS

Comentários ao Capítulo 1

Comentários ao Capítulo 2

ÍNDICE DE NOMES E CONCEITOS

B

Q